LEON FELIPE
Denkstruktur und Dichtung

Alfhild Fritzsche

1972

LEON FELIPE
Denkstruktur und Dichtung

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
des Fachbereichs 17
(Neuere Fremdsprachl. Philologien)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Alfhild Fritzsche
aus Chemnitz

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gedruckt mit Genehmigung
des Fachbereichs 17 (Neuere Fremdsprachl. Philologien)
der Freien Universität Berlin

Vorsitzender des Fachbereichs: Prof. Dr. Erich Loos

Referent: Prof. Dr. Horst Baader
Korreferent: Prof. Dr. Walter Pabst

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Februar 1972

Vorwort

Hiermit möchte ich Herrn Prof. Dr. Baader danken für die Anregung und Betreuung der vorliegenden Arbeit, für fruchtbare Diskussionen und wertvolle Hinweise, die er mir auch zuletzt von der Universität Köln aus in großzügiger Weise gewährt hat. Herrn Prof. Dr. Pabst gilt mein Dank für die Übernahme des Korreferats dieser Arbeit.

Danken möchte ich ferner Herrn Prof. Dr. Lechner von der Universität Leiden, Frau Frenk-Westheim in Mexico City und Frau Dorn von der Library of Congress, Washington, für freundliche Hinweise hinsichtlich der Literaturbeschaffung.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
A) ÜBERBLICKENDE DARSTELLUNGEN	
I. Geschichtliche und geistige Situation Spaniens	1
II. Leben und Werk des Dichters	10
B) THEMEN UND SYMBOLE	
I. Die "heile" Welt	30
II. Die "zerfallende" Welt	43
a) Die politische Situation reflektiert in León Felipes Dichtung	47
1. "La insignia"	48
2. Politisches im übrigen Werk	60
b) Die geistige Situation	66
1. Wandlung des Glaubens als Ursprung nihilistischer Welterfahrung:	71
Die Gottesfigur	71
Der Wind als Atem der Schöpfung	83
Die Christusfigur	90
2. Die nihilistische Welterfahrung:	95
Der Verlust der eigenen Identität	96
Finsternis	100
Eingeschlossensein	104
Desorientierung	106
c) Die Sehnsucht nach dem Ausweg aus dem Chaos und die Möglichkeiten zur Verwirklichung	112
1. Tangente und Flügel	112
2. Tränen	115
3. Der "neue" Mensch: Don Quijote und Prometheus	116
d) Zielvorstellungen: das Ideal	119
1. Gerechtigkeit	120
2. "Ideales menores": Liebe, Schönheit, Wahrheit, Freude	126
C) León Felipe und Walt Whitman	139
Anhang	157
Verzeichnis der benutzten Abkürzungen	164
Bibliographie	165

A. I. Geschichtliche und geistige Situation Spaniens

Ein Überblick über die geistigen und gesellschaftlichen Bedingungen Spaniens, unter denen León Felipe aufwuchs, erscheint für das Studium seines Werdegangs unerläßlich, zumal er bis zum vierzigsten Lebensjahr mit der geistigen Welt außerhalb Spaniens - mit Ausnahme seiner frühen Shakespeare-Studien - nicht in Berührung kam.

Die politische und geistige Entwicklung im Spanien des 20. Jahrhunderts ist ein vielfältiges Wechselspiel zwischen liberalen und konservativen Kräften.

Während sich die Monarchisten auf die lange Geschichte der spanischen Weltherrschaft berufen, ist die Idee der demokratischen Staatsordnung erst mit der napoleonischen Invasion, Anfang des 19. Jahrhunderts, nach Spanien gekommen, gewann aber schnell an Boden. Der Widerstreit dieser beiden Staatsideen ist der Ursprung der seitdem dualistischen Entwicklung der spanischen Geschichte, die sich in zahlreichen Bürgerkriegen und bürgerkriegsähnlichen Situationen manifestierte. Schon früh bildete sich die später zum Schlagwort gewordene Idee der "dos Españas" heraus, so daß Larra in einem "El día de los difuntos de 1836" betitelten Aufsatz ironisch sagen konnte: "Aquí yace media España; murió de la otra media"[1]. Dieses Zitat zeigt aber auch, daß sich schon damals die freiheitlichen Ideen so

1) Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro), Bd. II, Madrid 1960, S. 280.

stark im Bewußtsein der Bevölkerung ausgebreitet hatten, daß sie einen echten Gegenpol zu den traditionalistischen Tendenzen bildeten. Auch äußerlich schlug sich dies in den unter verschiedenen Vorzeichen geführten Verfassungskämpfen des 19. Jahrhunderts nieder, deren längste die sich über Generationen hinziehenden "Carlistenkriege" waren.

Ein zweites historisches Ereignis des 19. Jahrhunderts hatte weitreichende Folgen für das spanische Geistesleben: der Verlust der letzten überseeischen Kolonien (Philippinen, Puerto Rico und Cuba), 1898. Dieses Ereignis traf die in alten Weltreichvorstellungen schlummernde Nation so unvorbereitet[2], daß es wie ein Schock wirkte und eine geistige Aufbruchbewegung ohnegleichen auslöste. Man bezeichnet die Anhänger dieser Bewegung, die keineswegs rein literarisch verstanden werden darf, nach dem Jahr des Anlasses als "Generation von 98". Gemeinsam war ihnen, so unterschiedlich sie auch ausgerichtet sein mochten, der glühende Wunsch nach geistiger Erneuerung Spaniens und der Suche nach den Ursachen dieser Katastrophe - denn als solche wurde der Verlust der unter soviel Opfern aufrecht erhaltenen Herrschaft in den Kolonien empfunden.

Zwei Haupttendenzen kennzeichnen die Orientierung der Erneuerung Spaniens: einmal die Ausrichtung nach dem Beispiel des modernen Europas hin (das ganze 19. Jahrhundert war eine Epoche

---

2) Daß sich bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts innerhalb weniger Jahre alle anderen Kolonien - fast ganz Mittel- und Südamerika! - von Spanien gelöst hatten, war am Bewußtsein der Nation, die von inneren Wirren geschüttelt wurde, beinahe spurlos vorübergegangen.

fernab der europäischen Entwicklung gewesen) und zum anderen die Besinnung Spaniens auf sich selbst, die Erneuerung aus den Wurzeln der eigenen Geschichte. Es fanden sich nirgendwo Anhaltspunkte dafür, daß León Felipe bereits zu dieser Zeit Interesse für das politische Geschick seines Landes gezeigt hätte.

Während sich im Geistesleben dieser tiefgreifende Wandel vollzog, blieb in der Politik alles beim Alten. Die Farce liberal-konservativen Wechselspiels in der Regierung, zunehmende Spannungen innerhalb der Parteien, die seit einem Jahrhundert andauernde Finanzmisere, die erstarkende politische Bedeutung der Arbeiterbewegung, die sinnlose Verschwendung von Menschen und Material im marokkanischen Protektorat - das alles waren Nägel zum Sarg der Monarchie.

1923 konnte sie noch einmal vorübergehend durch die bewährte Methode der Diktatur gerettet werden. General Primo de Rivera erklärte zum Ziel die Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung in dem von Unruhe gärenden Land und die Lösung der kostspieligen Marokkofrage, so daß er sich anfänglich einiger Beliebtheit erfreute. Bald jedoch, als er Cortes und Regierung auflöste und die bürgerlichen Freiheiten weitgehend zu beschneiden begann, sah er sich immer stärker isoliert. Eine scharfe Pressezensur, rigorose Einschränkung der Meinungs- und Versammlungsfreiheit, Verfolgung und Exilierung liberal Gesinnter führte zu einer starken Emigrationswelle, vor allem nach Frankreich. Im französischen Grenzort Hendaye bildete sich um Miguel de Unamuno, der geschworen hatte, während der Diktatur spanischen Boden nicht

wieder zu betreten, ein Zentrum der spanischen Emigration.

Kaum hatte der Diktator, im Zuge der Weltwirtschaftskrise seiner letzten Stütze, der Armee, beraubt, Spanien verlassen müssen, kehrten die Emigranten in Scharen nach Spanien zurück. Äußerlich betrachtet, ergeben sich gewisse Übereinstimmungen mit León Felipes Biographie. Auch er verließ zu Beginn der Diktatur Spanien und kehrte dorthin zurück, nachdem Primo de Rivera das Land verlassen hatte. Allerdings sind seine Motive keineswegs politischer, sondern jeweils rein persönlicher Natur.

Der Geist, den die Emigranten mitbrachten, gab der latenten revolutionären Stimmung erheblichen Auftrieb. Wie weit links die Volksmeinung stand, zeigten die Kommunalwahlen von 1931. Sie brachten eine überwältigende republikanische Mehrheit. Überall ertönte der Ruf: "Es lebe die Republik !" Das bedeutete praktisch das Ende der Monarchie, so daß der König (Alfonso XIII: 1902 - 1931) eiligst das Land verließ.

Zum zweiten Male hatte in Spanien die Republik (1931 - 1936) triumphiert[3]. Eine Welle der Begeisterung hatte große Teile der Bevölkerung nach dem republikanischen Sieg erfaßt. León Felipe, der damals für kurze Zeit in Spanien weilte, knüpfte - wie zahlreiche Intellektuelle - hohe Erwartungen an diesen Sieg. Doch zeichneten sich schon bald die Schwierigkeiten ab, die später zu ihrem Untergang führen sollten, und zwar nicht

---

3) Die erste, sog. "Professorenrepublik" 1873/74 hatte sich kaum ein Jahr an der Macht halten können.

nur der erwartete Widerstand rechter Kreise, sondern auch radikale Übergriffe aus den linken Reihen. Die öffentliche Ordnung wurde durch Streiks unter syndikalistischer Führung und antiklerikale Terrorakte erschüttert. Hinzu kamen starke regionalistische Tendenzen, die erneut auflebten[4].

Die Verfassung entsprach in vieler Hinsicht der ersten spanischen von 1812. Sie gewährte jedoch erstmalig den Frauen das Stimmrecht, was sich bei einer kommenden Wahl als entscheidender Fehler herausstellen mußte, da die Frauen im Sinne der Kirche, also antirepublikanisch, stimmen würden. Hinzu kam, daß die 2. Republik, wie schon die erste, von Intellektuellen geleitet wurde, die eine Vielfalt von Ideen entwickelten, die z.T. erheblich voneinander abwichen und insgesamt realitätsfremd waren; sonst hätte die Verfassung weit weniger radikal aussehen dürfen. Denn noch immer war das Volk für eine solche Art der Mitbestimmung nicht reif und durch eine Kluft von der Führerschicht getrennt. Wieder einmal wurden Hoffnungen auf die Republik gesetzt, die sie unmöglich - auch unter weit günstigeren Bedingungen - hätte erfüllen können.

Innenpolitisch schwerwiegende Folgen hatten einige ungeschickte Maßnahmen der Regierung, wie die völlige Ausschaltung von Kirche und Militär aus dem politischen Leben, die Verdrängung der Kirche aus dem Unterrichtswesen und die abrupte Zerschlagung der Latifundien in Südspanien. Zu allen

---

4) In Barcelona z.B. wurde noch vor der Proklamation der spanischen Republik ein katalanischer Staat ausgerufen.

diesen Umwälzungen hätte die Republik Jahrzehnte gebraucht, um sie allmählich durchzuführen und eine starke Hand, um ihre Durchführung zu schützen. Diese aber fehlte der neuen Ordnung. Kommunistische, anarchistische, syndikalistische, sozialistische Unruhen sowie Aufstände konservativer Gruppen trugen dazu bei, daß es der Republik von Anfang an nicht gelang, auf festen Füßen zu stehen.

Die Lage spitzte sich zu: Spanien zerbrach in zwei extreme und einander immer offener befehdende Lager. Die Neuwahlen zu den Cortes von 1936 bezeichneten praktisch das Ende der Republik. Die rechten Gruppen, einheitlicher in Kombination und Zielen, erhielten etwa die Hälfte aller abgegebenen Stimmen. Die spannungsgeladene Atmosphäre entlud sich augenblicklich in einer Terrorwelle ohnegleichen, in der jede Gruppe versuchte, in "direkter Aktion" zu ihrem Ziel zu gelangen.

Der Ausbruch eines Bürgerkrieges mit dem Aufstand der Generäle war die unausweichliche Konsequenz dieses überhitzten Zustandes, wenn auch die breite Basis der linken Kräfte von den Aufständischen weit unterschätzt wurde, die annahmen, die Situation könnte mit einem der üblichen Pronunciamientos völlig zu ihren Gunsten entschieden werden, während dazu drei Jahre und weitgehend ausländische Unterstützung nötig waren.

Die rechtsgerichteten Kräfte hatten sich in einer spanischen Version des Faschismus, der Falange Española, zusammengefunden. Unter ihnen hatte General Franco, der sich schon

bald zum Führer des konservativen Lagers aufschwang, die verschiedensten Richtungen seiner Anhänger zu einen gewußt. Der Regionalismus, der unter der Republik weitgehende Zugeständnisse erhalten hatte, kämpfte auf republikanischer Seite. Die streng konservativen Landgebiete standen sofort auf Seiten des aufständischen Militärs.

Abgesehen von einigen lokalen Erfolgen befand sich die Republik seit dem Eintritt der Achsenmächte in den Krieg im Rückzug. Denn ihrer schlagkräftigen Unterstützung der Konservativen hatten die Republikaner nur teuer bezahlte und in jeder Hinsicht unterlegene Waffen entgegenzusetzen. Voller Enthusiasmus waren linke Kräfte aus aller Welt, unter überaus hoher Beteiligung von Intellektuellen, zusammengeströmt und hatten sich in der "Internationalen Brigade" vereinigt. Auch León Felipe war, als er vom Ausbruch des Bürgerkriegs gehört hatte, sofort nach Spanien geeilt.

Die Republikaner, die sich gegenüber den gut ausgebildeten Berufssoldaten nicht behaupten konnten, wurden langsam niedergerungen, und mit dem Fall von Madrid endete nach fast drei Jahren blutiger Kämpfe der Krieg mit dem Sieg General Francos. Er hatte auf seine Fahnen den Kampf für einen autoritären zentralistischen Staat, für Tradition und Kirche, gegen Parlament, Verfassung und alle linken Tendenzen geschrieben.

Der neue Staat entstand sofort nach dem Schnittschema einer Diktatur. Wieder einmal stellten die traditionellen Säulen

der Herrschaft Armee und Kirche dar, die weitgehende Sonderrechte erhielten. Staatsführung, Heeresleitung und Parteivorsitz der Einheitspartei, Falange Española, konzentrierten sich in der Person Francos. Spanien war seitdem formal eine Monarchie, deren Regent auf Lebzeiten Franco sein würde. Die Grundrechte in diesem Staat wurden in einem 26-Punkte-Programm niedergelegt.

Als sich der Sieg der Rechten abzuzeichnen begann, setzte eine erneute Emigration ein, da mit zunehmender Etablierung zunehmende Unfreiheit einherging, so daß sich heute eine Elite spanischer Dichter und Denker außerhalb ihres Landes, besonders in Frankreich, England und Amerika, aufhält. León Felipe verließ ebenfalls 1938 Spanien und kehrte nicht wieder dorthin zurück.

Als einige Monate nach Ende des Bürgerkrieges der Zweite Weltkrieg ausbrach, ergaben sich für Spanien, das total erschöpft war, neue Schwierigkeiten. Daß es Franco gelang, Spaniens Neutralität zu wahren, ist eine für die dringend nötige wirtschaftliche und verwaltungsmäßige Neuorganisation Spaniens nicht zu unterschätzende Leistung.

Das Regime wurde zunächst von den Vereinten Nationen geächtet und kein Land, außer Argentinien und Portugal, unterstützten es. Allmählich jedoch, als die Spannungen zwischen dem westlichen und dem östlichen Machtblock immer mehr anwuchsen, begannen die USA die Vorteile eines europäischen Stützpunktes zu erwägen und schlossen mit Spanien Militär-

und Wirtschaftsverträge (den ersten 1953), die den Auftakt bildeten für die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zahlreicher Länder mit Spanien. 1955 wurde Spanien in die UNO aufgenommen und damit in den Augen des Auslandes rehabilitiert.

Innenpolitisch wird das Land von den Charakteristika einer Diktatur geprägt: Pressezensur, Einheitspartei, keine Vereins- und Versammlungsfreiheit, Einschränkung der Lehrfreiheit etc.

Der äußere Anstrich des autoritären Regimes wurde allmählich verändert. 1943 wurde ein pseudodemokratisches Parlament unter dem Namen der bei ihrer Gründung ehemals fortschrittlichen "Cortes" einberufen. Es wurde nach einem komplizierten System teils gewählt, teils ernannt. 1945 wurde Amnestie für politische Vergehen aus der Zeit des Bürgerkrieges gewährt; 1938 - 1947 gab man statt einer Verfassung fünf Grundgesetze, Leyes Fundamentales (Arbeiter-, Cortes-, Bürgerrechts-, Wahl- und Thronfolgegesetz), heraus. Doch an der Essenz des Systems änderte sich nichts.

A. II. Leben und Werk des Dichters

Sein ursprünglicher Name, von dem er später nur den Vornamen beibehielt, lautete Felipe Camino Galicia. Er wurde am 11. April 1884 in Tábara, einem Dorf in der Provinz Zamora geboren[5]. Dieser Ort war von rein zufälliger Bedeutung in seinem Leben, und er ist später nicht mehr dorthin zurückgekehrt.

> Debí nacer en la entraña
> de la estepa castellana
> y fuí a nacer en un pueblo del que no recuerdo nada[6]

sagt er selbst von seinem Geburtsort.

Als er zwei Jahre alt war, nahm sein Vater, von Beruf Notar, eine Stelle in Sequeros (Salamanca) an. Hier lernte León Felipe die Landschaft kennen, der er sich sein Leben lang verbunden fühlte: die kastilische Hochebene. Sieben Jahre seiner Kindheit verbrachte er hier, eine Zeit, die er "los días azules de mi infancia"[7] nennt.

Das Gelb, die Dürre und der Staub, die er in dieser Landschaft kennenlernte, waren für seine künftige Bilderwelt ebenso charakteristisch wie wegweisend. Das intensive Licht, die sparsame Linienführung, die strenge Schönheit dieser

---

5) Die Darstellung des Lebens stützt sich vornehmlich auf die Biographie von Luis Rius, 'León Felipe, poeta de barro.' México 1968.

6) "¡Qué lástima!", Versos y oraciones de caminante, libro primero (im folgenden abgekürzt Versos I), in: León Felipe, 'Obras Completas' (bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt OC). Buenos Aires 1963, S. 42.

7) ebda.

Landschaft prägten sich León Felipe so tief ein, daß sie später seine dichterische Vorstellung ganz entscheidend formten. "En este paisaje místico y austero"[8], wo alles zwischen einer wüstenhaften Erde und einem unendlich weiten Himmel verloren erscheint, mag in León Felipe zum ersten Mal das Gefühl der Einsamkeit erwacht sein, das in seinen Gedichten eine so wichtige Rolle spielen sollte.

Eine andere Komponente in seinem Werk dürfte ebenfalls von dieser Zeit im Elternhaus herrühren: das Verhältnis zum christlichen Glauben. Er selbst sagte in einem Gespräch mit Senén Mejic: "Mi padre fue un hombre religioso muy católico. A mí, sobre todo, me inculcó esa religiosidad"[9]. Das tiefere Verhältnis zum Glauben gewann er wohl durch seine Mutter, die ihm die Existenz eines Gottes, den er in der Bibel, in seinem Schulbuch oder an den Wänden der Kirche illustriert fand, liebevoll erklärte.

Als Folge des beruflichen Aufstiegs des Vaters übersiedelte die Familie Camino 1893 nach Santander, wo León Felipe - im Gegensatz zu seinem fleißigen älteren Bruder - mit mäßigem Erfolg das erste Jahr der Oberschule absolvierte. Die nächsten beiden Jahre schickte ihn sein Vater zur Verbesserung der Leistungen in ein Internat in Villacarriedo in der Nähe der Provinzhauptstadt. Dort litt er nicht nur unter der erstmaligen Trennung vom Elternhaus, sondern auch unter den Strei-

---

8) "La gran aventura", in: León Felipe, ¡Oh, este viejo y roto violín! (bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt Violín), México 1968, S. 15.

9) León Felipe in: Senén Mejic, 'León Felipe. Poeta predestinado'; in: Indice (Madrid), XXIV. Jg., Nr. 237, Nov. 1968, S. 39.

chen seiner Mitschüler und unter den harten Strafen, die über die Schüler verhängt wurden. Seine Schulleistungen allerdings besserten sich tatsächlich und so kehrte er wieder nach Santander zurück, wo er nach weiteren zwei Jahren mit Mühe und ohne das geringste Interesse das Abitur ablegte (1900).

Nun erhob sich das Problem der Berufswahl. León Felipe hatte nämlich - wie sein Abschlußzeugnis dem enttäuschten Vater zur Genüge bewies - keinerlei Begabung für irgendein Fach. Sein einziges Interesse galt der Bühne. Mit sechzehn Jahren leitete er ein Studententheater in Santander, in dem er auch selbst mit Erfolg auftrat. So hatte er nur den einen, vom Vater heftig abgelehnten Wunsch, Schauspieler zu werden. Der Vater hingegen bestand darauf, daß sein Sohn ein Studium, ganz gleich welcher Fachrichtung, absolvieren sollte. Schließlich einigte man sich auf das Studium der Pharmazie, das damals als nicht sehr schwierig galt und zudem den Vorteil einer geringen Studiendauer aufwies.

León Felipe verließ Santander, das er nie gemocht hatte[10], um in Madrid zu studieren. In der freieren Atmosphäre der Hauptstadt fühlte er sich sogleich heimisch. Die vielfältigen kulturellen Anreize verfehlten ihre Wirkung auf León Felipe nicht. Er besuchte oft und gern das Teatro Español, das zu der Zeit hauptsächlich Melodramen minderer Qualität aufführte, die gleichwohl seine Begeisterung für das Theater nicht zu schmälern vermochten. Entscheidend für sein späteres

---

10) Rius, a.a.O., S. 22.

Werk jedoch war die Begegnung mit Shakespeares "Hamlet": eine Erfahrung, die er Guillermo de Torre gegenüber als "su primer 'shock' literario poderoso"[11] bezeichnete. Tags darauf besorgte er sich eine Taschenausgabe der Übersetzung, die er jahrelang bei sich trug und immer wieder las. Später übertrug er "Hamlet" und vier weitere Theaterstücke Shakespeares ins Spanische, und zwar so frei, daß LUIS RIUS von "reescribir"[12] spricht.

Gern hielt er sich auch im Museo del Prado auf, wo er vor allem Goya und Murillo bewunderte. Sein Studium allerdings interessierte ihn kaum. Daß er es dennoch im Jahre 1902 abschloß, war auf die ständigen Ermahnungen des Vaters zurückzuführen, der von da ab keinerlei Druck mehr auf ihn ausübte, ihm vielmehr ein sorgenfreies Leben in Madrid ermöglichte, das mit dem Vorwand zu promovieren hinreichend motiviert war. Sechs weitere Jahre hielt sich León Felipe in Madrid auf, bis sein Vater schwer erkrankte.

Don Higinio Camino de la Rosa hatte sich im Laufe der Jahre eine gut gehende Anwaltspraxis in Santander aufgebaut, parallel dazu jedoch einen recht großzügigen Lebensstil entwickelt, so daß er keinerlei Vermögen hinterließ. Um seine Familie versorgt zu wissen, nahm er kurz vor seinem Tode ein Darlehen auf und richtete seinem Sohn eine Apotheke in Santander ein. León Felipe sah sich plötzlich mit der Notwendigkeit konfrontiert, nicht nur seinen eigenen Lebens-

---

11) Guillermo de Torre, 'Prólogo' (León Felipe, OC), S. 11 f.
12) Rius, a.a.O., S. 30.

unterhalt zu verdienen, sondern auch seine Mutter und drei Schwestern zu ernähren. Sein älterer Bruder hatte sich von dieser Verantwortung distanziert.

León Felipe zeigte nicht mehr Interesse für seinen Beruf als zuvor für sein Studium. Täglich versammelten sich bei ihm Schriftsteller und Journalisten, unter ihnen José del Río Sáinz, Enrique Menéndez y Pelayo und Alberto López Argüello. Hinzu kam, daß er ein sehr aufwendiges Leben führte und das Geld mit vollen Händen ausgab. So geriet er in immer größere finanzielle Schwierigkeiten, insbesondere, da er sich um die Buchführung der Apotheke nicht kümmerte. Auch später hat er niemals ein reales Verhältnis zu materiellen Dingen gewonnen.

Hinzu kamen Eintönigkeit und Leere eines solchen Lebens, die ihn derart beengten, daß er eines Tages aus Santander verschwand, ohne jemanden davon zu unterrichten. Er ging nach Barcelona, wo er sich einer Theatergruppe anschloß. Dieses Mal jedoch nicht mehr aus Berufung, sondern weil er das für die einzige akzeptable Möglichkeit hielt, sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Zwei Jahre lang zog er mit verschiedenen Schauspieltruppen durch ganz Spanien.

Bei einem Aufenthalt in Madrid erkannte ihn einer seiner Gläubiger und veranlaßte, daß man ihn festnahm. Er wurde nach Santander gebracht und zu drei Jahren Gefängnis verurteilt. Sein schon damals ausgeprägter Gerechtigkeitssinn verbot ihm, gegen das Urteil Berufung einzulegen.

Einer der wenigen Freunde, die sich seiner nicht schämten und ihn im Gefängnis besuchten, war López Argüello, der ihn regelmäßig mit Büchern aus seiner umfangreichen Bibliothek versorgte. So wurde für León Felipe die Zeit im Gefängnis zu einer Zeit intensiver Studien der spanischen Literatur. Dabei entdeckte er "Don Quijote", den er bereits ohne Interesse teilweise in der Schule gelesen hatte. "La conmoción que su despaciosa lectura le produjo tuvo una intensidad por lo menos tan grande como la que le causó el descubrimiento de H a m l e t a sus dieciséis años" sagt RIUS[13] über die Wirkung dieser Lektüre. Als Folge dieses Eindruckes entstanden seine ersten Gedichte: vierzehn Sonette über Don Quijote. Diese und einige andere Gedichte legte er Jahre später Juan Ramón Jiménez vor, der sie ihm jedoch ohne Kommentar zurückgab, so daß León Felipe sie alle vernichtete.

In dieser Zeit der Ruhe und Isolierung vollzog sich in León Felipe eine tiefgreifende Wandlung seiner Weltsicht. Nicht nur, daß sich durch die umfangreiche Lektüre sein Blick weitete, sondern die Einsamkeit führte ihn auch zur Beschäftigung mit existentiellen Problemen. Er unterzog den ererbten Glauben einer kritischen Prüfung und gelangte zu einem neuen, persönlichen Glauben, dessen zentrale Figur ein Gott alttestamentarischer Prägung war.

1916, aus dem Gefängnis entlassen, versuchte er sich noch einmal zwei Jahre als Apotheker, diesmal in Valmaseda

---

13) Rius, a.a.O., S. 45.

(Castilla la Vieja). Dort lernte er Irene de Lámbarri, die Tochter wohlhabender peruanischer Sommergäste kennen. Diese Begegnung ist insofern interessant, als León Felipe während der Zeit dieser Bekanntschaft zahlreiche Liebesgedichte geschrieben haben soll, die jedoch im Bürgerkrieg verloren gingen[14]. Als Irene de Lámbarri Valmaseda verließ, folgte er ihr nach Barcelona, wo er sich bis zu ihrer Abreise nach Peru aufhielt.

Anschließend ging er nach Madrid, wo er wenig später die Nachricht vom Tode seiner Mutter erhielt, die er sehr geliebt hatte. Ein Gefühl vollkommener Verlassenheit überkam ihn. Zwei Jahre lang führte er, elend und krank, ein miserables Boheme-Leben in Madrid.

Im Sommer 1919 nahm er eine Stelle als regente de farmacia in Almonacid de Zorita, einem kleinen Dorf in Guadalajara, an. In der Abgelegenheit dieses Dorfes und bei einer Tätigkeit, die ihm viel freie Zeit ließ, entstanden innerhalb weniger Monate alle Gedichte seines ersten Buches, Versos y oraciones de caminante. Im Herbst desselben Jahres kehrte er nach Madrid zurück, wo er durch die Vermittlung von Freunden eine Dichterlesung im hochangesehenen Ateneo veranstalten konnte.

Es war eine Zeit, in der der Modernismus von verschiedenen avantgardistischen Strömungen, insbesondere dem Ultraismus, abgelöst zu werden begann. Die Parteigänger der einzelnen

---

14) Rius, a.a.O., S. 65.

Richtungen lieferten sich erbitterte Wortgefechte, als León Felipe auftrat mit der erklärten Absicht, Außenseiter zu sein. Er hielt die Eigenständigkeit für eine der Haupteigenschaften eines Dichters: "lo menos que se puede pedir a un poeta es que nos diga lo suyo con su verso, y porque s o l o distingo mejor mi voz que en el canto de los orfeones y no tengo que esforzarla para ponerla acorde con la tiranía de un pensamiento colectivo."[15] Dieser Auffassung blieb er sein Leben lang treu.

Die positive Beurteilung seiner Gedichte durch Enrique Diez Canedo und die Publikation einer Auswahl in der Zeitschrift "España" trugen dazu bei, daß die Herausgabe von Versos I (1920) ein Erfolg wurde und León Felipe zu unerwartetem Ruhm verhalf. Er selbst stand dieser neuen Situation etwas hilflos und irritiert gegenüber. Er verkehrte plötzlich in Kreisen, in denen er seine lückenhafte literarische Bildung als Mangel empfand. Zudem war er sich seiner Fähigkeiten als Dichter keineswegs sicher. So schlug er das Angebot, als Literat in Madrid zu leben - der Wunsch jedes angehenden Dichters - aus und zog es vor, zwei Jahre als Verwalter verschiedener Krankenhäuser in Spanisch Guinea zu verbringen; eine Tätigkeit von äußerst geringem Sozialprestige.

Als er 1923 nach einem Urlaub in Madrid auf dem Rückweg nach Guinea war, entschloß er sich plötzlich im Hafen von Cádiz, seine letzten 500 Peseten für eine Schiffspassage nach Mexiko auszugeben. Nachdem er sich von Veracruz bis

---

15) Aus der Ansprache im Ateneo. OC, S. 33 f.

zur Hauptstadt durchgeschlagen hatte, fand er Aufnahme bei einer seiner Schwestern. Dank eines Empfehlungsschreibens, das ihm Alfonso Reyes in Madrid für Pedro Henríquez Ureña gegeben hatte, gab man ihm die Möglichkeit, in Ferienkursen der dortigen Universität zu unterrichten.

Dort lernte er 1923 Berta Gamboa kennen, die als Spanischlehrerin in New York arbeitete und die Ferien in ihrer Heimat verbrachte. Er begleitete sie in die Vereinigten Staaten und heiratete sie noch im gleichen Jahr.

In New York unterrichtete er zunächst an der Berlitz School, später, durch die Vermittlung von Federico de Onís, an der Cornell University, an der er gleichzeitig Kurse in spanischer und englischer Literatur besuchte. Von dieser Zeit (1925 - 1929) sagt GUILLERMO DE TORRE: "Son cuatro años excelentes de estudio y de concentración que León Felipe recuerda satisfecho."[16]

In diesem neuen Kulturkreis gewann León Felipe vielfältige Anregungen und pflegte Freundschaften mit bedeutenden Persönlichkeiten wie Federico de Onís und Waldo Frank, dessen "Virgin Spain" er ins Spanische übersetzte. Nachhaltigen Einfluß auf seine Denk- und Ausdrucksweise übte die Begegnung mit den Werken Whitmans und Nietzsches aus. Nach einer Phase geistiger Inproduktivität entstanden nun Gedichte mit einem völlig neuen Tenor, geprägt von einer heiteren Hoffnung und einem optimistischen Akzent, die einmalig

---

16) Guillermo de Torre, 'Prólogo' (León Felipe, OC), S. 15.

in seinem ganzen Werk sind. Diese Gedichte erschienen 1929 in New York als zweiter Teil der Versos y oraciones de caminante.

Im Sommer desselben Jahres lernte er Federico García Lorca in New York kennen, mit dem ihn, wie LUIS RIUS berichtet[17], spontan eine herzliche Freundschaft verband. Durch León Felipe fand García Lorca Zugang zu Whitman, den er nie zuvor gelesen hatte[18].

1930 kehrte León Felipe nach Mexiko zurück, wo er im Rahmen eines Lehrauftrags Gelegenheit fand, sich wiederum mit "Don Quijote" zu befassen.

Als sich León Felipe anläßlich einer Spanienreise im April 1931 zufällig in Madrid aufhielt, wurde er Zeuge der allgemeinen Begeisterung über den Wahlsieg der Republikaner. Die Proklamation der Republik weckte in León Felipe wie in zahlreichen anderen Intellektuellen die Hoffnung auf eine gesellschaftliche und geistige Erneuerung Spaniens. Innerhalb weniger Monate geriet er jedoch in finanzielle Schwierigkeiten und kehrte nach Mexiko zurück.

Inzwischen war er in Mexiko bereits in die intellektuellen Kreise eingeführt und genoß dank seiner Lehr- und Übersetzungstätigkeit eine gewisse finanzielle Sicherheit. Unter dem Einfluß der Lektüre von Huidobros "Altazor" und T.S. Eliots "The Waste Land" entstand sein großes Gedicht "Drop a Star"

---

17) Rius, a.a.O., S. 160 f.

18) Rius, a.a.O., S. 161.

(1933), mit dessen Problematik sich der Dichter zeitlebens auseinandergesetzt hat. Viermal hatte er es überarbeitet und schrieb dann im Vorwort der letzten Fassung in den Obras Completas:

> El poema lo he hecho y rehecho muchas veces buscando una expresión más organizada y más clara. Y creo que éste no es aún su desarrollo definitivo.
>
> (OC, S. 97)

Von 1934 bis 1936 hielt er sich erneut in Spanien auf, wo er seinen Lebensunterhalt mit Übersetzungen aus dem Englischen verdiente. In dieser Zeit erschienen seine Gedichte erstmalig in einer Anthologie und zwar zunächst in der zweiten Ausgabe der "Antología de poesía española" von Gerardo Diego und kurz darauf in der "Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882 - 1932)" von Federico de Onís. Sein Name, der seit dem Erscheinen von Versos I in Spanien verblaßt war, bekam wieder Farbe und Glanz. 1935 gaben Freunde eine eigene Anthologie seiner Gedichte heraus.

Anfang 1936 trieb ihn seine innere Unruhe, Spanien wiederum zu verlassen. Diesmal ging er nach Panama, wo er an der Universität lehrte und durch die Vermittlung eines Freundes zum spanischen Kulturattaché ernannt wurde. Dort führte er für kurze Zeit ein sorgenfreies Leben, bis er von der Erhebung der Generäle in Spanien hörte und sich sofort leidenschaftlich für die Republik einsetzte. Offiziell verhielt sich die panamesische Regierung abwartend. Man verbot León Felipe jedoch von einem Tag auf den anderen die Publikation von Artikeln. Auch eine Radioansprache[19], die er am Vorabend

19) "Good bye, Panamá!!", OC, S. 945 - 953.

seiner neuerlichen Reise nach Spanien halten sollte, wurde in letzter Minute vom Programm abgesetzt.

In Spanien angelangt, hielt er sich zunächst in Madrid auf und leitete zusammen mit Rafael Alberti und anderen die Evakuierung der Intellektuellen nach Valencia, bis er Ende des Jahres, krank und mit hohem Fieber, selbst nach dort gebracht wurde. Dort mußte er eine untätige Zeit verbringen und litt unter den Härten und Mängeln des Krieges. Am meisten jedoch bedrückte ihn die Uneinigkeit und Selbstzerfleischung der Republikaner hinter der Front. Unter diesem Eindruck schrieb er Anfang 1937 "La insignia", einen flammenden Aufruf zur Einigkeit. Dieses Gedicht stand in Form und Inhalt in dieser Zeit isoliert da, als ungezählte Romanzen über errungene Siege erschienen. León Felipe aber schrieb in dem ihm eigenen Stil mit politischem Weitblick einen Aufruf zur Einheit, weil er schon zu dieser Zeit die Niederlage, für ihn eine Folge der Uneinigkeit, vorausahnte.

León Felipe selbst hat dieses Gedicht vor 4000 Menschen in Barcelona vorgetragen. Nach dieser Veranstaltung wurde ihm im allgemeinen Gedränge das Manuskript entwendet und erschien bald darauf in stark veränderter Form. León Felipe beeilte sich, in Valencia "la versión verdadera"[20] zu publizieren und alle anderen Versionen ausdrücklich zu annullieren. Diese Veröffentlichung wurde jedoch bald von den Behörden eingezogen.

---

20) Rius, a.a.O., S. 212.

In seinem zweiten Kriegsgedicht "Oferta", das er im März 1938 in verschiedenen Zeitungen veröffentlichte, tritt nicht mehr der Krieg, sondern seine Hinterlassenschaft auf. Der Dichter als Stimme Spaniens wirft in der Verkörperung eines España-Cristo sein verzweifeltes Angebot aus:

> !Toda la sangre de España
> por una gota de luz!

Dieses Gedicht erschien später in modifizierter Form unter dem Titel "Diré cómo murió" in Ganarás la luz[21].

1938 verließ León Felipe Spanien und etablierte sich - diesmal endgültig - in Mexiko. Noch auf der Überfahrt schrieb er das Gedicht "El payaso de las bofetadas y el pescador de caña"[22], das im gleichen Jahr in Mexiko erschien und in die Obras Completas nur mit einem bescheidenen Auszug aufgenommen wurde.

Das knapp zweijährige Erlebnis des Krieges hatte León Felipes Spanien- und Weltbild so gründlich erschüttert, daß er in Mexiko viele Jahre brauchte, um auf den Trümmern dieser zerfallenen Welt eine neue geistige Behausung zu bauen.

Zunächst jedoch beherrschten die Trauer um die verlorene Heimat und der Haß gegen die siegreichen Gegner sein Denken. Zeugnis dieser Haltung ist die neunteilige Gedichtsfolge "El Hacha" (1939), die später in den Obras Completas in den Gedichtband Español del éxodo y del llanto[23] (1939) eingefügt

---

21) OC, S. 250 ff.
22) Bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt "Payaso".
23) Bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt EELl.

wurde. Unter den unmittelbaren Nachwirkungen des Krieges entstand ferner das längere Einzelgedicht "El gran responsable" (1940).

Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bestärkte den Dichter in seiner Tendenz, im Einzelfall das Beispiel für die allgemein menschliche Tragödie in der Geschichte zu sehen, in der die höchsten Werte, Liebe und Gerechtigkeit, gefährdet sind. In dieser Zeit der Hoffnungslosigkeit erinnerte er sich an sein Ideal der zwanziger Jahre, Walt Whitman, dessen "Song of Myself" er sehr frei ins Spanische übersetzte (1941). Die vage Hoffnung, die in dem ein Jahr später erschienenen Gedichtband Ganarás la luz[24] zum Ausdruck kommt, ist möglicherweise auf die neuerliche Beschäftigung mit Whitman zurückzuführen.

In dieser Zeit war León Felipe einer der Mitbegründer der schon bald bedeutenden Literaturzeitschrift "Cuadernos Americanos", in der viele seiner Gedichte veröffentlicht wurden.

Als er 1950 den Gedichtbank Llamadme publicano[25] herausgab, hatte er bereits den großen Erfolg seiner zweijährigen Reise durch Mittel- und Südamerika (1946 - 1948) hinter sich. Überall trug er vor ganz verschiedenem Publikum seine Gedichte vor. Die Begeisterung, die man ihm allenthalben entgegenbrachte, war nicht zuletzt seiner mitreißenden Vortragskunst zuzuschreiben. RIUS bescheinigt ihm "un éxito que tal

---

24) Bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt Ganarás.
25) Bei Zitatangaben im folgenden abgekürzt Llamadme.

vez ningún otro poeta de lengua española en nuestro tiempo haya tenido, tan vasto y continuado."[26]

Dieser Erfolg basierte andererseits sicher auf der unmittelbaren Ausstrahlung seiner Persönlichkeit. Es gehörte zur Verwirklichung seines Ideals von Menschlichkeit, daß er z.B. sehr zum Erstaunen des zuständigen Gouverneurs eine Erlaubnis beantragte, um einige Tage auf einer Leprastation in Maracaibo (Venezuela) zu verbringen. Dort wurde er sich der Grenzen seiner Möglichkeiten bewußt. In dem Gedicht "Escuela" beklagte er später seine Armut:

> Estuve en un leprosario
> (junto al lago petrolífero y sofocante de
> Maracaibo),
> me senté a la misma mesa con los leprosos.
> Y un día, al despedirme,
> les dí la mano a todos,
> sin guantelete, como el Cid...
> no tenía otra cosa que darles
>
> ("Escuela", Violín, S. 107)

Nach seiner Rückkehr nach Mexiko widmete er sich vorwiegend der Übersetzung und Verfassung von Theaterstücken. Dabei entstand zunächst aus der Überarbeitung einer mythischen Fabel "La manzana" (1951), das den Untertitel "Poema cinematográfico" trägt. Übersetzungen von "Macbeth", "Twelfth Night", "Othello", "Hamlet" und "King Lear" folgten[27]. Dabei nahm sich León Felipe, wie bei allen Übersetzungen, die Freiheit, das Original durch eigene Interpretation zu ergänzen oder, wenn es ihm passend erschien, durch Kürzungen zu raffen. Er

---

26) Rius, a.a.O., S. 238.

27) Die Übersetzungen von "Hamlet" und "King Lear" vernichtete León Felipe jedoch später. Vgl. Rius, a.a.O., S. 30.

kannte kein privates geistiges Eigentum, vielmehr war er der Meinung, jede überlieferte Dichtung könne, wie jedes andere Wissensgut der Menschheit, den Zeitbedürfnissen entsprechend umgeformt werden, vorausgesetzt, daß dabei der Gehalt nicht verloren ging:

> En la crónica temporal, lo esencial es la palabra que nadie debe trastornar; en la crónica poética o en el versículo sagrado lo esencial es el espíritu que yo no cambio nunca aunque modifique las palabras y quiebre la forma.
>
> ("Estoy en mi casa", Ganarás, OC, S. 199)

Diese Eigenart des Dichters löste vielfach heftige Kritik aus und führte z.B. dazu, daß Christopher Fry die Publikation der Übersetzung seines Stückes "The Lady's not for Burning" untersagte, obwohl es bereits 1952 mit großem Erfolg in Mexico City uraufgeführt worden war.

In diese Schaffensperiode fiel auch die Entstehung des Theaterstücks "El Juglarón", das erstmalig 1961 vollständig ediert wurde.

Die Verzweiflung, die seit dem Bürgerkrieg immer mehr von León Felipe Besitz ergriffen hatte, gipfelte in dem Schmerz über den Tod seiner Frau (1957). Sein Klagelied ist in seiner beinahe prosaischen Kargheit eines der wenigen Liebesgedichte, die wir von ihm kennen[28]. Die Frucht dieser Leiden ist der Gedichtband El ciervo, der 1958 erschien. Dieses Buch ist geprägt von einer vielschichtigen Bilderwelt im

---

28) "Bertuca", OC, S. 399. Im Anhang wiedergegeben.

Sinne einer Fortentwicklung bisheriger Obsessionen des Dichters. Der Mensch als Schicksalsgenosse des Ödipus erfährt im Schweigen der Götter Verachtung für seine Nichtigkeit und reißt sich in hilfloser Verzweiflung die Augen aus: "El (= Edipo) no ha podido ver nada con los ojos ni con la inteligencia"[29]. Dieses Bild ist kennzeichnend für die aktuelle Situation des Menschen schlechthin. Alles ist so, wie es seit Anbeginn der Zeiten war, doch der Mensch hat die Einsicht in den Sinn verloren:

> -El sol sigue saliendo puntual.
> -Pero el hombre está completamente ciego.
> ("La apuesta del rey pasa a la sota...", El ciervo, OC, S. 358)

Der düstere Ton dieses Buches, die wörtliche Interpretation einiger Gedichte und wohl auch ein Selbstmordversuch des Dichters trugen dazu bei, daß sich 1959 die falsche Nachricht von seinem Tod verbreitete. Ein gewisser Wahrheitsgrad kann dieser unzutreffenden Information dennoch zugebilligt werden, insofern als León Felipe nach der Publikation von El ciervo in Apathie und Schweigen verfiel, die endgültig zu sein schienen. Sogar die Editorial Losada entschloß sich, bereits zu Lebzeiten des Dichters seine Gesammelten Werke herauszubringen (1963).

Plötzlich, im Alter von 80 Jahren rührte ihn aber der Tod eines Kindes, als dessen Freund er sich betrachtete, so sehr, daß etwas geschah, womit niemand gerechnet hatte. León Felipe begann wieder zu schreiben, zunächst ein kurzes

---

29) León Felipe in der Tonbandaufzeichnung eines Gesprächs mit Luis Rius, in: Rius, a.a.O., S. 245.

Gedicht: "Angeles".

Wieder war es sein rebellischer Sinn für Gerechtigkeit, der sich empörte gegen die Fühllosigkeit und Willkür des Schicksals. Es folgten weitere Gedichte, fast alle mit dem Tenor sozialer Anklage. Sie erschienen 1968 gesammelt in dem Gedichtband !Oh, este viejo y roto violín!. Kurz nach der Veröffentlichung dieses Buches starb León Felipe 1968 in Mexiko, das seit dem Bürgerkrieg seine Heimat gewesen war.

In Anbetracht der knappen zeitlichen Entfernung vom Wirken des Dichters scheint es recht verfrüht, eine präzise Stellung für sein Werk innerhalb der vielfältigen Strömungen zeitgenössischer spanischer Lyrik auszumachen. Seine Kritiker scheinen jedoch darin übereinzustimmen, daß er als einer der bedeutendsten spanischen Dichter dieses Jahrhunderts anzusehen ist. Dieser Tatsache trägt auch die Herausgabe seiner Obras Completas in der anspruchsvollen Colección Cumbre (Losada), Buenos Aires, Rechnung, in der die Gesammelten Werke von PABLO NERUDA, MIGUEL HERNANDEZ, RAFAEL ALBERTI und ANTONIO MACHADO erschienen sind. Dennoch findet León Felipes Dichtung bei weitem nicht die Anerkennung, die ihr kraft ihres Ranges zustünde.

Die Gründe dafür, daß in diesem Fall "un máximo de talento [...] un mínimo de influencia"[30] hervorbrachte, sind, wie MANUEL DURAN pointiert bemerkt, darin zu sehen, daß León

30) Manuel Durán, 'Reflexiones melancólicas sobre León Felipe'. In: Insula (Madrid), XXIII. Jg., Nr. 265, Dez. 1968, S. 5.

Felipe sämtliche Regeln vernachlässigte, um sich in literarischen Kreisen zu etablieren:

1) pertenecer a una generación influyente, y a un grupo coherente y decisivo dentro de dicha generación;
2) escribir en prosa, y, sobre todo, novelas o libros que parezcan novelas;
3) establecerse en Madrid y publicar abundantemente en la capital, no solo libros, sino también artículos en periódicos y revistas;
4) ser traducido al francés y publicado en París.[31]

Das Außerachtlassen dieser Spielregeln basiert zum großen Teil auf einer starken Treue sich selbst gegenüber, die ihm jede Anpassung an eine literarische Richtung verbot. Als er 1919 mit Versos I an die Öffentlichkeit trat, distanzierte er sich ausdrücklich von den einander heftig befehdenden Hauptströmungen der spanischen Literatur[32]. Und tatsächlich haben seine in Thema und Form einfachen Gedichte keinerlei Beziehungen zu Modernismus oder Ultraismus. Auch die anderen -ismen der zwanziger Jahre in Spanien - Kreationismus, Surrealismus, Futurismus, Humorismus, Gongorismus - haben ihn nicht beeinflußt. Allerdings hatte er - wie wir bereits hörten - Spanien nach dem Erscheinen seines ersten Buches verlassen, so daß eine Beeinflussung durch diese Stilrichtungen ohnehin nicht sehr zu erwarten war.

León Felipe selbst war sich dieser Außenseiterposition durchaus bewußt. "Siempre he sido un hombre inoportuno y un español desentonado y anacrónico"[33] sagt er im Prolog zu

31) ebda.
32) OC, S. 33.
33) OC, S. 181.

Ganarás la luz (1943). Für seine "unzeitgemäße" Dichtung ist charakteristisch, daß er "oraciones" schrieb, als "blasfemias" modern waren und bei der Veröffentlichung seiner "blasfemias" feststellen mußte, daß "oraciones" gefragt waren[34]. Daß León Felipe seine Dichtung als unzeitgemäß empfand, dürfte von seinem persönlichen Standpunkt herzuleiten sein, so wie Nietzsche sich als "Friedrich der Unzeitgemäße" bezeichnete.

Nach dem Bürgerkrieg änderte sich die Situation in gewisser Weise. Durch die äußeren Umstände nach dem Verlassen Spaniens wurde León Felipe zu einer - wenn auch weiterhin sehr eigenständigen - Stimme im Chor der Exildichter, mit denen er e i n Thema gemein hatte: den Verlust der Heimat. GUSTAV SIEBENMANN geht sogar so weit zu sagen: "Mit dem Buch E s p a ñ o l d e l é x o d o y d e l l l a n t o (1939) hat er von allen Exilspaniern, die ihren Protest und ihr Heimweh in Verse faßten, die weiteste Beachtung gefunden"[35].

GUILLERMO DE TORRE führt gewisse epische Tendenzen in der Lyrik jüngerer spanischer Dichter und besonders die Wiederentdeckung des Themas "Spanien" auf den Einfluß León Felipes zurück; beispielsweise bei Blas de Otero, Victoriano Cremer, Eugenio de Nora, José Hierro und Gabriel Celaya[36].

---

34) ebda.

35) Gustav Siebenmann, 'Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte'. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965, S. 255.

36) Guillermo de Torre, 'Prólogo' (León Felipe, OC), S. 25 f.

B) I. Die "heile" Welt

Der erste Teil der Versos y oraciones de caminante (1920), León Felipes erster Gedichtband überhaupt, entsteht in der geographischen Begrenztheit des bis dahin durchmessenen Raumes (Spanien) und in der Geschlossenheit der geistigen Atmosphäre einer strengen, beinahe hermetischen, religiösen Tradition. Die äußere und innere Situation wird in ihren wesentlichen Ausprägungen gleichermaßen bejaht.

Die geographischen Besonderheiten Spaniens reduzieren sich für León Felipe schon zu dieser Zeit auf die kastilische Hochebene, die ihm zur spanischen Landschaft par excellence wird. Diese Landschaft ist geprägt von großzügigen Linien. Der Blick gleitet unbehindert bis zum Horizont. Einfachheit, Klarheit und Einsamkeit prägen ihren Charakter. Diese Wesenszüge aber sind Grundelemente der Denkart León Felipes, die sich in seinem ganzen Werk offenbaren. Mit dieser Landschaft fühlt sich León Felipe im Einklang, in sie flüchtet er sich aus Madrid, nach ihr sehnt er sich aus dem Exil. Zur Zeit der Versos I ist er nicht nur geistig, sondern ganz real mit ihr verbunden. In dieser doppelten Einheit mit "seiner" Landschaft findet er zu sich selbst.

Keine andere Gedichtfolge León Felipes ist so mit Landschaftselementen und Bildern aus dem Bereich der Natur durchsetzt wie diese, mehr noch: sie spielen die tragende Rolle hier. Von den 38 Gedichten dieses Bandes[37] beziehen

37) Ausgenommen die "Prologuillos" und die "Dos madrigales", die auch in den OC nicht in die fortlaufende Numerierung einbezogen sind.

mindestens 26 ihre spezifische Wirkung aus eben dieser Tatsache.

Auch hinsichtlich der geistigen Situation steht León Felipe zur Zeit dieser Gedichte in Einklang mit seiner Umwelt, wenn man durch Oberflächenveränderungen hindurch, unabhängig von Moden und Meinungen, die Grundstruktur meint. Diese Grundstruktur wird in Spanien von den Richtlinien des katholischen Glaubens bestimmt, zu dessen Wahrheiten der Dichter in einem noch ungebrochenen Verhältnis steht. Nur gelegentlich wird es von leisen Zweifeln angerührt, wie z.B. im Gedicht Nr. 12[36], in dem sich bereits das später so häufige Kreissymbol andeutet:

> No es lo que me trae cansado
> este camino de ahora...
> No cansa
> una vuelta sola,
> cansa el estar todo un día,
> hora tras hora,
> y día tras día un año
> y año tras año una vida dando vueltas a la noria.
> (OC, S. 55 f.)

Solche Zweifel bleiben hier jedoch Randerscheinungen; das Weltbild des Dichters ruht noch fest auf den Pfeilern des katholischen Glaubens. Alle Erscheinungsformen des Daseins werden in dieses System eingeordnet und verwandeln sich in Bezugspunkte, die eine Orientierung ermöglichen. Das strukturbildende Prinzip dieser Welt ist das der Ordnung, das seinen außerirdischen Ursprung in einem christlichen Gott

---

38) Häufig besitzen einzelne Gedichte keine Titel, sondern werden lediglich durch Numerierung gekennzeichnet. Sofern vorhanden, geben wir den Titel an.

hat. Dieser Gott setzt die Maßstäbe, bestimmt die Blickrichtung der Erkenntnis, ist Anfang und Ziel aller Dinge. Seine Autorität wird in keinem Augenblick in Frage gestellt, vielmehr als gegeben hingenommen. Seine Schöpfung ist gut und sinnvoll in ihrer Polarität von Licht und Dunkel.

Als Ergebnis dieser Übereinstimmung des Dichters mit der räumlichen und geistigen Umgebung, die als positiv empfunden wird, ist auch die dichterische Welt von positiven Bildern beherrscht, gleichsam von Licht durchflutet. Die wenigen Stellen, an denen das Dunkel einbricht, vertiefen die Leuchtkraft des Lichts, so wie der Maler oft helle Partien zur Erhöhung des Kontrastes mit Dunkel "unterlegt". Später verkehrt sich diese Situation nicht nur in ihr Gegenteil, sondern das Licht verlagert sich gleichsam in eine höhere Ebene der Abstraktion, wird Ziel und Wunschbild und schließlich als völlig unerreichbar empfunden. Während es hier zur natürlichen Umgebung gehört, in der das eindringende Dunkel fremdkörperhaft isoliert auftritt, wird es in späteren Werken, wenn das Leben sich in dunklen Innenräumen abspielt, nur noch in kleinen Ausschnitten, wie durch den Hals einer Flasche, erblickt.

In diesen Gedichten betreten wir also eine freundliche Tagwelt, in der selbst die Nächte meist hoch, klar und bestirnt erscheinen. Alle Dinge haben ihren festen Platz, und ihr Verhältnis zum Menschen ist im allgemeinen freundlich oder zumindest neutral. Die Dinge haben ein offenes Antlitz,

Verstellung und Maske sind ihnen fremd. So genügt es, sie anzuschauen, um sie ohne Umwege zu begreifen; sie lassen Erkennen und Orientierung zu.

Auch der Mensch selbst fühlt sich am Platz und empfindet seine Existenz als sinnvoll. Nirgendwo in Versos I und II findet sich die später - ab "Drop a Star" - so quälende Frage: ?Quién soy yo? Vielmehr sieht der Dichter sein bejahtes, fragloses Schicksal darin:

> Ser en la vida
> romero,
> romero sólo que cruza
> siempre por caminos nuevos.
>
> ("Romero sólo...", OC, S. 46)

Dieses Motiv taucht besonders in León Felipes frühen Gedichten häufig auf, und hat einige Kritiker[39] dazu veranlaßt, schon in seinem Namen - León Felipe Camino - sein unstetes Wanderleben vorgezeichnet zu sehen.

Der Dichter fühlt sich als Wanderer - trotz der Möglichkeit des Irrens auf einem falschen Weg - an seinem Platz[40] im Universum. Und selbst wenn er umherirrt, besteht für ihn die Gewißheit, daß das Schicksal ihn irgendwann an den ihm zukommenden Platz führen wird:

> -No andes errante
> y busca tu camino...
> -Dejadme...
> ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio.
>
> (OC, S. 61, Nr. 26)

---

39) u.a. Alfonso Junco: 'Tres poetas'. In: Abside (México), XXXIII. Jg., Heft 1, 1969, S. 30.

40) Vgl. dazu: OC, S. 60, Nr. 23.

Eben diese Haltung aber ist kennzeichnend für die frühere Phase seines Schaffens, für eine "heile" Welt.

Die Menschheit ist noch nicht, wie nach dem Bürgerkrieg, zerfallen in zwei Lager: Herrschende und Unterdrückte, von denen die einen mit Haß und Groll, die anderen mit ohnmächtiger Liebe bedacht werden. So fehlen auch ihre Exponenten - obispo, generales, dictadores - völlig. Es ist eine Welt "friedlicher Koexistenz" aller Individuen. Die Gemeinschaft mit Menschen bietet dem einsamen Wanderer in Augenblicken besonderer Gefahr Zuflucht.

Auch die Welt der Dinge ist transparent und licht. Sie ruhen in sich selbst - wie der Mensch in sich selbst ruht - tragen ihr eigenes Gewicht und hängen sich nicht an den Beschauer, wie es in späteren Gedichten geschieht. In den meisten Gedichten werden wir in eine Landschaft unter freiem Himmel geführt. Auch die in den übrigen Gedichten gebrauchten Bilder entstammen meist dem Bereich der Natur. Diese Natur öffnet sich dem Wanderer. Typisch für diese Situation erscheint mir das Gedicht Nr. 22, in dem der von Pappeln gesäumte, offene Weg sich dem Wanderer anbietet:

Al terminar las jornadas
hay siempre dos filas de álamos
que hacia nosotros avanzan,
como heraldos,
para anunciar
que llegamos
a un pueblo
o a un camposanto...
!Qué amable,
qué amable y qué hospitalario
el
el álamo!

(OC, S. 60)

Die Orte, zu denen dieser Weg hinführt, sind vertraute Fixpunkte, die Ruhe und Geborgenheit für die Nacht versprechen. Wesentlich ist auch die Feststellung, daß hier ein Normalzustand skizziert wird: "hay siempre dos filas de álamos".

Die Farben, die dieser Weltschau zugehören, sind Weiß und Blau. Bezeichnenderweise treten die bei León Felipe stark negativen Farben Gelb und Grün hier überhaupt nicht auf.

Das Weiß erscheint in dieser lichtdurchfluteten Welt mit drei verschiedenen Akzenten. Einmal steht der Aspekt der Erleuchtung im Vordergrund, wenn die Abwesenheit der "luna amiga y blanca"[41] beklagt wird. An anderen Stellen wird die Sehnsucht nach Ferne und Unendlichkeit betont, wenn es heißt: "Yo / quiero / el camino blanco, / y sin término."[42] Oder, wenn der Wunsch nach einem weißen, geflügelten Traumpferd "que vuele / y me lleve muy lejos... muy alto"[43] entsteht. Die Vorstellung der Reinheit begegnet uns am häufigsten in Verbindung mit der weißen Farbe. Ob wir von der Geliebten lesen, die mit einer fernen weißen Wolke verglichen wird[44], von seiner eigenen kindlichen Kleidung[45] oder von "esta sala / tan amplia / y tan blanca..."[46], aus deren Fenster er die Außenwelt betrachtet: immer ist das Weiß

41) "Esta noche no hubo luna...", OC, S. 52.
42) OC, S. 63, Nr. 30.
43) "Un caballo blanco...", OC, S. 67.
44) "Como aquella nube blanca...", OC, S. 53.
45) "Un caballo blanco...", OC, S. 67.
46) "¡Qué lástima!", OC, S. 43.

Attribut einer idealen Vorstellung, die gleichzeitig sowohl räumlich als auch zeitlich unerreichbar ist.

Weiß[47] als die Farbe der Einheit der Spektralfarben, als Summe des Lichts symbolisierte schon in den ältesten Kulturen innere Erleuchtung, Licht und Reinheit und war die Farbe der Gottheit und ihrer Priester. Auch in der christlichen Tradition gilt das reine Weiß als Farbe Gottes, der Reinheit und Wahrheit (weiße Taube des Heiligen Geistes, weiße Gewänder der Seligen). Im christlichen Mittelalter war es die Farbe der Könige (Gottesgnadentum des Königs) und des Sieges und noch heute zeigt sie sich im weißen Gewand des Papstes als Vertreter Gottes auf Erden. Im profanen Bereich hat die symbolische Verwendung dieser Farbe ähnliche Bedeutung. Man denke nur an die weiße Flagge, die bei Kontaktaufnahme mit dem Gegner friedliche Absichten kundgibt. Das mag darauf beruhen, daß man mit dieser Farbe seit jeher positive, friedliche, "reine" Absichten oder Ideen assoziiert hat. - Gerade die einhellige Verwendung dieser Farbe in verschiedenen Kulturkreisen und Zeiten scheint auf eine Urerfahrung zurückzugehen, die als Individualerlebnis unabhängig von Überlieferungen und Konventionen beim Anblick des Lichts und der weißen Farbe jederzeit neu entsteht.

Blau, die Farbe der Ferne und Kühle, aber auch seit der Romantik des Geheimnisvollen, begegnet uns bei León Felipe

---

47) Zur Farbsymbolik vgl. a.: Gisbert Kranz, 'Farbiger Abglanz. Eine Symbolik'. Nürnberg 1957.
W. Kandinski, 'Über das Geistige in der Kunst'. Bern 1965.

ausschließlich in Versos I, und auch da nur an drei Stellen. Dennoch ist diese Farbe charakteristisch für die zugrunde liegende Geisteshaltung.

In allen drei Fällen kennzeichnet sie Unerreichbares. Gerade diese Eigenschaft kann ohne jeglichen Einfluß literarischer oder künstlerischer Tradition auf eine ursprünglich-spontane Welterfahrung zurückgehen, wenn man bedenkt, daß keine andere Farbe in der Natur in so großer, ununterbrochener Fläche wie in der Farbe des Himmels auftritt und sich zugleich dem erkennenden Zugriff in der Dimension des Endlichen entzieht. Der Himmel, wegen seiner von irdisch erfahrbarer Realität getrennten Sphäre Sitz der Götter und Ort des Ewigen, charakterisiert sich außerdem durch seine Höhe. "Die höchsten, dem Menschen unerreichbaren Regionen, die Sphäre der Sterne, nehmen die Würde des Göttlichen und Transzendenten an, der absoluten Realität der Ewigkeit"[48]. Hoch aber ist ein - nicht nur bei León Felipe - häufig in Kombination mit idealen Vorstellungen gebrauchtes Adjektiv. In diesem Aspekt fällt es mit der Bedeutung der blauen Farbe zusammen.

León Felipe spricht von den "blauen Tagen der Kindheit"[49], von den "blauen, ruhigen und klaren Augen der Geliebten"[50], die einen ebensolchen Himmel widerspiegeln, und vom "Pfeil, der sich im Blau des Himmels verliert"[51]. Ruhig, klar und

48) Mircea Eliade, 'Die Religionen und das Heilige', Salzburg 1954 (Übersetzt aus dem Französischen). S. 62.
49) "¡Qué lástima!", OC, S. 42.
50) "Cómo han de ser tus ojos", OC, S. 72.
51) "La ruta final", OC, S. 66. Im Anhang wiedergegeben.

blau ist der geheiligte Schonraum der Kindheit und der Liebe, den nichts Lautes, Undurchsichtiges und Grelles zu betreten wagt. Besieht man die entsprechenden Verse genau, so gewahrt man, daß auch hier - wie schon bei dem entsprechenden Aspekt der weißen Farbe - irreale Vorstellungen evoziert werden. Einmal die rückwärtsgerichtete Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit und zum anderen das in eine unbestimmte Zukunft oder die Ebene der Zeitlosigkeit projizierte Ideal einer Frau. Das Gedicht "La ruta final", dem das dritte Zitat entstammt, enthält ebenfalls eine Wunschvorstellung: Haß und Kriegsgeschrei hinter sich lassend in einem quasi-paradiesischen Zustand überzugehen, durch das Sich-Verlieren im Blau des Himmels.

Ein anderes Gedicht, das dem Bereich des Lichts zugehört, ist das Gedicht Nr. 28:

Anoche me daba de cara la luna,
y, solo
ante el reposo de los campos
traía el alma
como la frente...
casta y blanca,
casta y blanca toda,
ungida toda de luna...
Allá, en lo alto
y haciendo su nido en las estrellas
vi al amor eterno y purísimo...
Me sentí muy bueno y lloré...
¡Por qué no seré siempre así!...

(OC, S. 62)

Hier finden wir wesentliche Komponenten der geistigen Situation des Dichters: die Erkenntnis vermittelnde Funktion des reinen und weißen Lichtes, die freiwillige Einsamkeit und die Begegnung mit dem Ideal, das fern und hoch im

Herzen der Sterne wohnt. - Die Nacht, durch das Licht des Mondes bis ins Unendliche fühlbar, weitet die Seele des Ruhenden, dehnt gleichsam den Bereich der erfahrbaren Nähe bis in die Sterne hinein. Da oben, an der Grenze des Erfaßbaren offenbaren sich ihm Ewigkeit und Reinheit als Gefährten der Liebe. Aus diesen hohen Räumen nimmt er seinen Blick in sich selbst zurück und gewahrt den Abglanz des soeben Geschauten, dessen Intensität ihn zu Tränen überwältigt. Gleichzeitig weiß er um die Seltenheit der Momente des Lichts, und die ganze Thematik der Unausweichlichkeit der im Irdischen gebundenen Existenz schwingt unausgesprochen mit.

Im Gegensatz zu dieser reinen und erleuchteten Nacht wird in dem Gedicht "Esta noche no hubo luna"[52] das Bild einer mondlosen, feindlichen Nacht entworfen. Denn auch die "heile" Welt mit ihrer kindlichen Unbescholtenheit hat unüberschaubare und bedrohliche Bereiche: da liegt eines Nachts die Straße, auf der der Wanderer geht, im Dunkel, ihre seitliche Begrenzung (olivos) ist kaum zu erkennen; die Orientierung wird ungewiß und schwierig. Das Unheimliche - symbolisiert in der Fledermaus - streift ihn unerwartet und lautlos, läßt ihn erschauern. Das weithin klingende Geheul gieriger Hunde ist die einzige lautliche Orientierung. Sie vertieft das Gefühl des Unheimlichen und erweckt die Vorstellung vollkommener Verlassenheit. Das Licht eines Hauses, die Gemeinschaft mit anderen Menschen hingegen verheißt Rettung und Schutz - eine durchaus konventionelle und auch naiv-ursprüng-

---

52) OC, S. 52. Im Anhang wiedergegeben.

liche Auffassung von Licht und Dunkel. Die Feststellung, daß es diese Geborgenheit hier noch gibt - und zwar eine Geborgenheit, die sowohl Bestätigung der eigenen Identität als auch Kommunikation ermöglicht - ist deshalb hervorzuheben, weil es später keine Zuflucht und Ruhe weder im Materiellen noch im Geistigen mehr geben wird.

Interessant ist es immerhin und typisch für das feste Gefüge einer "heilen" Welt , daß es erreichbare Orte gibt, die das bedrohliche Dunkel nicht betreten kann. Denn es ist eine Dunkelheit, die auch ohne den Schutz der menschlichen Behausung - schwieriger zwar, aber dennoch - zu bestehen wäre, da sie nur von außen die Peripherie eines integren Menschen streift, in seinem Innern zwar ein Frösteln hervorruft, nicht aber seine Substanz anzurühren vermag.

Dieses Gedicht ist eine der Stellen, an denen die Finsternis mit ihrem Aufgebot an Ungewißheit, Bedrohung und Desorientierung in die zuvor betrachtete Grundsituation einer freundlichen, erkennbaren Welt einbricht.

Der antithetische Aufbau des Gedichts konfrontiert die beiden Welten: auf der einen Seite "luna blanca y amiga", auf der anderen "todo triste", "todo negro sin la luna blanca".

Zu den Attributen der Nachtseite der Existenz gehört auch der Feigenbaum, die mit negativen Emotionen aufgeladene Vorstellung des "Judas-Baumes", der in bösen Träumen seine Macht auf den unter ihm Ruhenden ausgießt, der dann am

anderen Morgen erwacht "con una congoja, / con una amargura de hiel en la lengua"[53]. Dieser von Christus verfluchte Baum hat bezeichnenderweise nur einen knorrigen, gekrümmten Ast und ist ein trockener, alter Baum, der keinen Schutz vor der Witterung bietet.

Wie wir sehen, hat auch das Dunkel in einer nach christlicher Auffassung geordneten Welt seinen festen Platz. Es ist gekennzeichnet durch die Abwesenheit Gottes bzw. des Lichts und ist der Sitz der Mächte des Bösen, Unheimlichen und Bedrohlichen. Symbolisiert wird es durch die Farbe Schwarz, die eigentlich die Negation jeder Farbe darstellt. Die Grundsituation dieser dichterischen Welt wird durch Ordnung, Harmonie und Klarheit bestimmt, doch ist nicht zu übersehen, daß sich an einigen Stellen vorsichtige Zweifel ankündigen, wenn auch der Kern seiner Überzeugung unberührt bleibt.

In den von Zweifeln gestreiften Gedichten klingen bereits einige der großen Themen seiner späteren Dichtung an: Vergeblichkeit (symbolisiert in der Kreisvorstellung), Desorientierung[54] und Verlassenheit[55]. Zweifel zeigen sich auch in der Vorstellung von Hohlräumen, angefüllt mit Schweigen: "palacios deshabitados / y llenos de misteriosos / silencios"[56].

---

53) "La higuera maldita", OC, S. 51.
54) vgl. OC, S. 54, Nr. 10 und S. 56, Nr. 14.
55) "Corazón mío.../ ¡qué abandonado te encuentro!...", OC, S. 57, Nr. 15.
56) ebda.

Charakteristisch für die Rolle des Zweifels in dieser Weltschau ist das Gedicht Nr. 21:

No conozco este camino... Y ya no alumbra mi estrella
y se ha apagado mi amor...
Así... vacío y a oscuras...
?A dónde voy?
Sin una luz en el cielo
y roto mi corazón...
!cómo saber si es el tuyo
este camino, Señor!

(OC, S. 59)

Sogar in einer so negativen Situation - ohne Stern, ohne Liebe, umgeben von Dunkelheit und Leere auf einem unbekannten Weg - steht das Vorhandensein eines Sinnes der Existenz jenseits der Diskussion. Zwar wird die Richtigkeit des eingeschlagenen Weges in Frage gestellt, über jeden Zweifel erhaben aber ist, daß es diesen Weg gibt.

Schon rein äußerlich betrachtet, überwiegen die positiven Gedichte bei weitem. Zudem werden negative Vorstellungen und Bilder - vielleicht aufgrund einer pessimistischen Stimmung - auch wenn sie gehäuft auftreten, wie in den Gedichten 9 bis 19, dann aufgehoben durch ein umso klareres Credo: "...?Y qué me importa el barro del camino / si está en el cielo el sol?..."[57]. Die Gedichte, die dieses Buch beschließen, sind ganz von reinen Vorstellungen geprägt: sie besingen das Ideal der Kindheit und der Liebe.

---

57) OC, S. 62, Nr. 29.

B) II. Die "zerfallende" Welt

Bereits im Band II der Versos y oraciones de caminante (1929) deutet sich die Auflösung der oben beschriebenen "heilen" Welt vorsichtig an. Es ist ein Buch des Übergangs, in dem die Grundkonzeption positiv und durchgängiger als in Versos I ist. Das Eintauchen in einen anderen Kulturkreis und da insbesondere die Begegnung mit Walt Whitman haben León Felipes Blick geweitet und seine Sprache bereichert. Hier finden wir Gedichte von der Transparenz der früheren mit einer neuen, positiven Dynamik wie das Gedicht Nr. 1:

Te vi pasar por la nube
y salir limpia y libre
buscando el corazón de una estrella,
Ibas
derecha... derecha...

?En dónde te habrás clavado
cuando hayas vuelto - sin fuerza,
vencida ya -
otra vez hacia la tierra?

?Vencida? No. ?En qué pecho,
en qué corazón virginal y balbuciente de poeta
- !victoriosa! !!victoriosa!! - al caer
has hecho blanco, saeta?

Te vi pasar por la nube
y salir limpia y libre...
Fuiste derecha, derecha
al corazón de una estrella.

(Versos II, OC, S. 76)

An einigen Stellen fächert sich jedoch die "einfache" Welt, die von den Versos I herüberreicht, bereits zu mehrfacher Schichtung auf. Da zeigen sich dann die Nahtstellen des Übergangs. Nehmen wir als Beispiel das Gedicht "Pie para el Niño de Vallecas de Velázquez", das in seiner Aussage so

bedeutend für León Felipe ist, daß er es vierzehn Jahre später genauso in sein neues Buch Ganarás la luz übernehmen kann. Das geschieht mit keinem anderen Gedicht oder Vers dieser Zeit, deshalb sei es hier vollständig wiedergegeben:

Bacía, yelmo, halo
éste es el orden, Sancho.

De aquí no se va nadie.

Mientras esta cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

Antes hay que deshacer este entuerto,
antes hay que resolver este enigma.
Y hay que resolverlo entre todos,
y hay que resolverlo sin cobardías,
sin huir
con unas alas de percalina
o haciendo un agujero
en la tarima.
De aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico, ni el suicida.

Y es inútil,
inútil toda huida,
(ni por abajo
ni por arriba.)
se vuelve siempre. Siempre.
Hasta que un día (¡un buen día!)
el yelmo de Mambrino
- halo ya, no yelmo ni bacía -
se acomode a las sienes de Sancho
y a las tuyas y a las mías
como pintiparado,
como hecho a la medida.
Entonces nos iremos Todos
por las bambalinas:
Tú y yo y Sancho y el Niño de Vallecas
y el místico y el suicida.

(OC, S. 264)

Nicht nur die Vielschichtigkeit wird hier deutlich, sondern auch das Hereinbrechen einer ungesicherten Welt, die sich zwischen Extremen spannt: nadie - Todos; místico - suicida. Der Raum, der dieser Welt bleibt, wird nur spärlich

und ausschnitthaft an seinen Grenzen erleuchtet. Dennoch erfährt er eine bedrückende Einengung durch die imperativische Feststellung: "De aquí no se va nadie" und wird damit zum Innenraum, zum Kerker. Jeder noch so bescheidene oder verzweifelte Fluchtversuch wird mit einem wie ein Peitschenhieb niederfahrenden "De aquí no se va nadie" geahndet. Die Vorstellung des Kerkers läßt León Felipe nicht mehr los und wird später zu einer der Konstanten seiner Weltsicht. Dieses Gedicht ist auch deshalb aufschlußreich, weil die Welt, die zuvor transparent und freundlich war, sich mit einem Mal verschließt und zum Rätsel wird. Die Lösung dieses Rätsels aber ist lebensnotwendig, ohne sie wird es keine Rettung geben. Hier begegnet uns zum ersten Mal eine geballte Negation in Satzkonstruktionen und Begriffen. Auch das ist späterhin typisch für eine chaotische Welt fast nihilistischer Prägung, ebenso wie die Kreisvorstellung: "se vuelve siempre".

Daß die Hoffnung auf Erlösung aus diesem Zustand relativ breit ausgemalt wird, dürfte auf den Zeitpunkt der Entstehung zurückzuführen sein; später sind solche Passagen kaum noch anzutreffen.

Der in Versos I noch festgefügte Glaube beginnt schon hier abzubröckeln, wenn es sich auch nur in drei Anzeichen bemerkbar macht. Die Anrede an Gott ist im Verhältnis zum ersten Band nur selten. Sein Bild ist nicht mehr das eines erhabenen, allgütigen Herrschers, sondern es wird bereits herabgezogen auf menschliche Ebene: er wird verglichen mit

einem, wenn auch fairen, Kartenspieler[58]. Am größten ist der Substanzverlust bei der Christusfigur:

Cristo

Viniste a glorificar las lágrimas...
no a enjugarlas...
Viniste a abrir las heridas...
no a cerrarlas.
Viniste a encender las hogueras...
no a apagarlas...
Viniste a decir:
¡Que corran el llanto,
la sangre
y el fuego...
como el agua!

(Versos II, OC, S. 92)

Der schließliche Einsturz der "heilen" Welt, die nur noch in Erinnerungen und begrabenen Hoffnungen bis in den Prolog hereinreicht, begegnet uns in "Drop a Star" (1933). Der Verlust ist endgültig, die Entwicklung irreversibel:

Bajo aquel signo - un clarín -
aquella noche en el cielo
llamaron a mi alma las estrellas.
Apareció encendida, alegre,
y se echó loca por la baranda del viento.
A la puerta del mundo
la esperaba su caballo ciego.
[...]
Por la luz libre
y blanca, blanca, siempre blanca,
caballito ciego, tú no puedes correr.

("Prólogo, Primer nacimiento",
OC, S. 99)

Von jetzt an breitet sich Dunkelheit über der Welt aus. Der Standort der Dinge ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Orientierung wird schwierig, wenn nicht unmöglich. Das Leben vollzieht sich in dunklen Innenräumen, in denen die Schwerkraft aufgehoben ist, so daß es kein "oben" und

58) "Oración", Versos II, OC, S. 81.

"unten" mehr gibt, und alle Dinge zu kreisen beginnen. Die Sehnsucht nach Licht und Ordnung wächst ins Unermeßliche. Der Gott aber, der dieses Chaos bändigen könnte, bleibt untätig oder ist vielleicht sogar tot.

Diese negativen Tendenzen, die bereits in "Drop a Star" angelegt sind, werden noch intensiviert und um entscheidende Bereiche erweitert durch die Entwicklung der spanischen Geschichte: der Niedergang der Republik und vor allem der Bürgerkrieg wirken als Katalysatoren, indem sie den Fall ins Nichts beschleunigen.

a) Die politische Situation reflektiert in León Felipes Dichtung.

Wir haben zuvor gesehen, daß der Raum, den die "heile" Welt in León Felipes Gedankenwelt einnimmt, sich immer mehr einengt und schließlich auf eine wehmütige Erinnerung im Prolog zu "Drop a Star" zusammenschrumpft. Umgekehrt proportional dazu dehnt sich der Raum, den die "zerfallende" Welt einnimmt, immer mehr aus und erfüllt schon bald, bis in das Spätwerk hinein, die dichterische Welt von Horizont zu Horizont.

Der Schock, den der Ausbruch des Bürgerkriegs in León Felipe auslöste, der Anblick der Schrecknisse und Leiden des Krieges aus unmittelbarer Nähe und schließlich die Niederlage der "gerechten" Sache haben den Dichter in neue Abgründe von Leid und Verzweiflung hinabgerissen. Das Schicksal seines

Landes empfand er als persönliches, ureigenes Geschick; deshalb auch traf es ihn so tief.

Für sein Werk bedeutet das, daß wir aus der Zeit des Bürgerkrieges, in der das Genre politischer Lyrik, besonders in Romanzenform blühte, nur ein bedeutendes Gedicht - "La insignia" - kennen. Man könnte meinen, der Schmerz habe ihm die Kehle zugeschnürt, so daß nur ein einziger wilder Schrei sich den Weg nach außen bahnte. Gegen Kriegsende entstand noch ein zweites, kurzes Gedicht mit dem Titel "Oferta".

1. La insignia

Das Gedicht "La insignia" liegt uns in zwei Versionen vor: die eine, frühere, finden wir in der Anthologie von LECHNER[59], die zweite, vom Dichter einzig autorisierte, in den Obras Completas[60].

LUIS RIUS, der einfühlsame Biograph León Felipes, sagt von diesem Gedicht, es sei "junto al discurso que Miguel de Unamuno dijo en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, el 12 de octubre de 1936, el texto más valiente que un poeta haya hecho público en España durante la guerra civil"[61]. Damit

59) León Felipe, "La insignia", in: Hora de España (Valencia), Mai 1937; in: Juan Lechner, 'El compromiso en la poesía del siglo XX', Leiden 1968, Bd. II, S. 115 - 122.

60) "La insignia", OC, S. 927 - 944 (Juni 1937).

61) Rius, a.a.O., S. 198.

meint er die in den Obras completas angeführte Version, ohne auf eine andere, die ihm möglicherweise auch gar nicht vorgelegen hat, einzugehen. Ebenso leidenschaftlich zieht LECHNER die frühere Version vor: "La i n s i g n i a de León Felipe, cuya redacción tal como figura en el número V de la revista (= Hora de España) es totalmente distinta de la que reproducen sus O b r a s c o m p l e t a s y con mucho superior a esta"[62]. Die Tatsache, daß León Felipe selbst, auch noch Jahre später[63], die zweite Version vorzog, erklärt LECHNER: "?Presiones del momento? Parece ser la única explicación". Doch kommen ihm Zweifel an seiner Erklärung, denn er fährt fort: "aunque así y todo resulta extraño que el poeta haya preferido esta versión panfletaria, propagandística, cuando ya en el exilio pudo eligir sin presión alguna"[64].

Diese Entscheidung León Felipes ist in der Tat erstaunlich. Sie dürfte jedoch eher auf eine spontane Protestreaktion des Dichters zurückzuführen sein. Wir erinnern uns, daß man ihm nach der Lesung des Gedichts in Barcelona das Manuskript entwendet hatte, um es in veränderter Form zu publizieren. Die einzige linke Gruppe, die innerhalb der Aufzählung lobend hervorgehoben wird, sind die Anarchisten, die als "adámicos y angélicos"[65] bezeichnet werden. Daß

---

62) Lechner, a.a.O., Bd. I, S. 187. Unterstr. v. Verf.
63) Rius, a.a.O., S. 203.
64) Lechner, a.a.O., Bd. I, S. 188.
65) Lechner, a.a.O., Bd. II, S. 121.

aber eine Gruppe sein Gedicht, das ja als Aufruf zur Einheit gedacht war, zu propagandistischen Zwecken mißbraucht, mußte seinen Widerspruch herausfordern. Er publizierte in Valencia eine andere Version, die er ausdrücklich gegenüber allen anderen, die inzwischen zirkulierten, als authentisch erklärte. RIUS spricht von der "versión verdadera"[66]. Ein Vergleich der beiden uns vorliegenden Versionen zeigt jedoch, daß es sich um zwei völlig verschiedene Gedichte handelt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die bei Lechner wiedergegebene Version ein Fragment ist, wodurch ein exakter Vergleich unmöglich wird.

Hier stellt sich die Frage nach der Authentizität des früheren Textes. Eine Untersuchung ergibt, daß das Gedicht in Thematik, Diktion, Metaphorik und Versrhythmus für León Felipe typische Züge aufweist[67]. Hinzu kommt, daß 87 Verse mit geringfügigen Änderungen unter dem Titel "Los dos mundos" in Ganarás la luz erscheinen[68]. Hier ist aus der Situation Spaniens die Situation der Welt geworden: "España" wurde durch "mundo" ersetzt. Folglich ist auch die Anrede an die einzelnen linken Gruppen, die Spanien retten sollen, ersetzt durch die Anrede an Prometheus, der die Situation der Welt verändern soll. Die genannten Momente lassen den Schluß zu, daß es sich bei dem vorliegenden Gedicht um einen im hohen Grade authentischen Text handelt. Da die in Barcelona vorgetragene Originalversion zu Vergleichen nicht herangezogen

66) Rius, a.a.O., S. 212.
67) vgl. Auszüge beider Versionen im Anhang.
68) "Los dos mundos", OC, S. 233 ff.

werden kann, ist allerdings nicht auszuschließen, daß die Herausgeber Streichungen durchgeführt bzw. an einigen Details Änderungen vorgenommen haben.

Wollte man die beiden Gedichte inhaltlich vergleichen, so ergäben sich Schwierigkeiten aufgrund des fragmentarischen Charakters der einen Version, die bei genauerem Hinsehen den Titel "La insignia" nicht rechtfertigt. Denn gerade der Teil, der dem einenden Symbol gewidmet ist, fehlt. Dieser Umstand dürfte auch zum Teil erklären, weshalb die zweite Version mehr als doppelt so lang ist.

Es darf angenommen werden, daß die spätere, vom Dichter ausdrücklich autorisierte Version, seiner Absicht gerechter wird als die in Barcelona erschienene. Das erklärte Ziel León Felipes war es, mit diesem Gedicht seine Landsleute zur Einigkeit aufzurufen und zwar diejenigen, die für ihn auf der Seite des Rechts, auf der Seite der Republik standen. Keineswegs rief er auf zur Versöhnung, zur Einheit aller Spanier wie GUILLERMO DE TORRE euphemistisch sagt[69]. Denn er wußte, daß die Kluft zwischen den dos Españas schon zu diesem Zeitpunkt unüberbrückbar geworden war. Die Fronten zwischen Recht und Unrecht waren für León Felipe klar zwischen den kämpfenden Parteien gezogen, auch wenn sich sein Standpunkt niemals mit einer Parteidoktrin der zahlreichen linken Gruppen gedeckt hat. Er wies zum Beispiel weit von sich, als Kommunist angesprochen zu werden, in

---

69) 'Prólogo' (León Felipe, OC), S. 17 f.

einer Situation, in der diese Zugehörigkeit lebensrettend hätte sein können[70].

Dieses Gedicht ist ein echtes politisches Kampfgedicht, das León Felipe selbst vor einem großen Publikum vortrug. Es entstand aus der leidenschaftlichen Überzeugung heraus, die zahlreichen untereinander uneinigen linken Gruppen zur notwendigen Einigkeit rufen zu können.

Die erste Version beginnt mit der Zeichnung eines entlegenen Ortes, der geographisch nicht weiter fixiert wird. Er zeichnet sich durch Höhe, Einsamkeit und Zeitlosigkeit aus:

> aquí en la gran mesa de los grandes negocios
> del hombre,
> aquí, en estas alturas solitarias,
> aquí, donde se oye sin descanso la voz milenaria
> de los vientos,
> de la arcilla,
> y del agua
> que nos ha ido formando a todos los hombres[71]

Erhellt wird die Szene vom Licht der Sterne. Diese Beschreibung erinnert an die hohen, bestirnten und einsamen Nächte in der kastilischen Hochebene aus den frühen Gedichten León Felipes. Die Verwendung des Begriffes "mesa" verstärkt die Assoziation zu dieser speziellen Landschaft, die ja auch "meseta" genannt wird. Hier soll über das NEGOCIO

---

70) "El ruso, antes de seguir adelante, aún le preguntó extrañado a León Felipe: '?Pero usted no es del partido?' - 'No, señor, yo no soy del partido ni soy de ningún partido. No lo he sido nunca y creo que no lo seré jamás." In: Rius, a.a.O., S. 191.

71) "La insignia". In: Lechner, a.a.O., Bd. II, S. 115.

ESPAÑOL diskutiert werden. Die einzig würdigen Gesprächspartner sind die Dichter aller Welt.

Da die Kriegssituation Ausgangs- und Angelpunkt ist, kann nicht auf eine Charakterisierung der beiden Parteien verzichtet werden. Es beginnt mit der Verwendung des alten Schlagworts der "dos Españas" und wird dann in krasser Schwarz-Weiß-Manier entwickelt. Dabei entsteht ein neues, sehr effektvolles Schlagwort: "la España de las esencias" gegenüber "la España de las formas". Unnötig zu sagen, daß die revolutionäre, schöpferische Kraft (las ráfagas, los huracanes, los terremotos), getragen von den héroes und den Dichtern, auf Seiten der esencias eternas steht, die sich immer wieder in neuen Formen ausprägt. Folglich hat die dekadente Schwäche (los ritos sin sentido, los uniformes inflados, las medallas sin leyenda, el ritmo doméstico y sonámbulo, el verso vano, la oración muerta etc.), inkarniert in den raposos und dem hombre doméstico, im Spanien der formas desgastadas ihren Platz. Die Zeichnung der beiden Parteien wirkt grob vereinfachend durch Pauschalurteile, die jede Nuancierung, die Übergänge möglich machte, vermeiden. Es gibt nur ein Entweder - Oder.

Mit der Evokation religiöser Vorstellungen, die in einer religiös so eindeutig ausgerichteten Gesellschaft wie der spanischen ihre Wirkung nicht verfehlt, macht sich León Felipe ein beliebtes Mittel politischer Lyrik zunutze. Und zwar verwendet er hier das bekannte Gleichnis vom Kamel und dem Nadelöhr, das einer "revolutionären" Exegese unterworfen

wird. Dabei soll der neue Mensch, "el hombre heroico" - eine deutliche Nietzsche-Inspiration - , den Ausweg aus der Misere zeigen. "Hay que matar al rico y al pobre para que nazca el HOMBRE, / el hombre heroico"[72].

Durch die Erhöhung der vorbildhaften Existenz des neuen Menschen entsteht eine Art kollektive Führerfigur, die etwas überaus Bestechendes dadurch gewinnt, daß jeder Einzelne durch Verwandlung in einen "Helden" an ihr Anteil haben kann.

Unter Anlehnung an ein Bibelzitat fordert er Reiche und Arme auf, ihre Stimmen in einem Schrei zu vereinen. "Para que grite conmigo, busco yo al rico y le digo: deja tus riquezas y ven aquí a gritar. Para que grite conmigo, busco yo al pobre y le digo: salva tu pobreza y ven aquí a gritar"[73]. Dieser Schrei, der nicht näher charakterisiert wird, dürfte der Schrei nach Gerechtigkeit sein in einer Zeit, in der die obersten Werte der Menschheit in Gefahr sind. Das antiklerikale Element des mit dem Reichen paktierenden Priesters fehlt nicht.

Soweit ein Gesamturteil über ein Fragment möglich ist, kann gesagt werden, daß die erste Version im Vergleich zur zweiten dichter in ihrer Aussage ist und wie aus einem Guß erscheint. Der Ton ist verhaltener, die Haltung abstandnehmender. Der sparsame aber wirkungsvolle Einsatz rhetorischer

---

72) "La insignia". In: Lechner, a.a.O., Bd. II, S. 119.
73) ebda., S. 120. Unterstr. v. Verf.

Mittel rundet den Eindruck einer überlegenen, kritischen Haltung zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Version. Zum Beispiel bildet die anaphorische Verwendung des "aquí" über beinahe zwei Seiten den großen Zusammenhalt der einleitenden Beschreibung und schafft eine unüberhörbare Betonung der Aktualität, des hic et nunc. Fragen und Ausrufe fehlen beinahe völlig. Auf eine Dramatisierung wurde zugunsten epischer Darbietung verzichtet.

Die zweite Version bietet von der Konzeption her eine strengere Gliederung und eine eindeutigere Ausrichtung auf das, worauf es León Felipe ankommt: den Aufruf zur Einheit der revolutionären Spanier, die untereinander uneins und in kleinlichem Denken befangen sind.

Die Haltung des Dichters gegenüber diesem Gedicht war keineswegs eindeutig und schwankte auch später noch zwischen kritischem Abstand und Leidenschaft. "Y ese poema que no me gusta [...] es un poema de guerra, es un poema que no puede uno andar buscando palabras ni cosas..., poema de acción; [...] La edición que yo hice en Valencia, que es la que sirve ... la que vale. No es que vale ... Es un poema de circunstancias, es un panfleto, ?verdad? ... No es un panfleto porque hay una ... una rabia [...] y a veces tiene fuerza"[74].

Das Gedicht beginnt mit der aggressiven Frage: "?Habéis hablado ya todos?", um nach einer Aufzählung von Berufen

74) León Felipe in der Tonbandaufzeichnung eines Gesprächs mit Luis Rius, in: Rius, a.a.O., S. 202 f.

und Gruppen fortzufahren "Entonces falto yo sólo./ Porque el poeta no ha hablado todavía"[75]. Die Stimme des Dichters ist gleichzeitig die Stimme des Propheten, die Stimme der spanischen Erde, die Stimme aller:

> Yo no soy más que una voz - la tuya, la de todos -
> la más genuina,
> la más general,
> la más aborigen ahora,
> la más antigua de la tierra.
> La voz de España que hoy se articula en mi
> garganta como pudo articularse
> en otra cualquiera.
>
> (OC, S. 930)

Diese Identifikation zeigt León Felipes innere Gleichschaltung mit der Umwelt. Das bedeutet aber, daß er im Vergleich zur ersten Version seinen Abstand zu den Ereignissen und seinen Überblick über die Situation verloren hat.

Beschwörende Anreden, sowohl pauschal (españoles, españoles revolucionarios) als auch die gesonderte Aufzählung aller linken Gruppen[76], wechseln ab mit provokatorischen Vorschriften wie dieser:

> Escuchad,
> escuchad, españoles revolucionarios,
> escuchad de rodillas.
> No os arrodilláis ante nadie.
> Os arrodilláis ante vosotros mismos,
> ante vuestra misma voz,
> ante vuestra misma voz que casi habíais olvidado.
> De rodillas. Escuchad.
>
> (OC, S. 930)

Dabei evoziert das Bild einer knieenden Gruppe, die die Stimme des Propheten hört, die Vorstellung eines religiösen Weiheaktes.

---

75) OC, S. 929.

76) "Sindicalistas,/ Cómunistas,/ Anarquistas,/ Socialistas,/ Troskistas,/ Republicanos de Izquierda..." OC, S. 931 f.

Es folgt eine leidenschaftliche Anprangerung der Mißstände in den eigenen Reihen und die bittere Feststellung, daß das 'legitime' Spanien auch nicht eine Voraussetzung für einen Sieg erfüllt. Es hat keine Führerfigur und kein Kriegszeichen, während die Gegenseite beides besitzt. Er fordert mit Vehemenz: "Hay que encender una estrella!/ !Una sola, sí!"[77]

Die Situation hat sich zu "dos posiciones fijas e i n c o n m o v i b l e s "[78] verhärtet. Die Geschichte wird nicht mehr interpretiert mit der statischen Vorstellung der "dos Españas" sondern mit der dynamischen der "dos vientos":

> Hay dos vientos, ?no lo oís?
> Hay dos vientos, españoles de Valencia.
> El uno va a la Historia.
> El otro va al silencio.
> El uno va a la épica,
> el otro a la vergüenza.
>
> (OC, S. 937)

Nachdem er die Mutlosen aufgefordert hat, das Land zu verlassen, folgt ein flammender Angriff gegen England, den traditionellen Gegner Spaniens. Ihm allein gibt er die Schuld an den Toten der Bombardierung Madrids vom 18. November 1936.

Es folgt die Zeichnung eines entlegenen Ortes, die in der ersten Version am Anfang steht und hier endlich einen Fixpunkt zu versprechen scheint. Es ist die einzige vergleichbare Stelle der beiden Versionen. In der früheren Version

77) OC, S. 933.
78) OC, S. 936.

war der entlegene Ort Zentrum einer positiven Bewegung, der Zusammenkunft der Dichter aller Welt, um das Problem Spaniens zu besprechen. Hier hingegen wird er zur letzten Zuflucht eines sterbenden Dichters, der für die Gerechtigkeit, "esta mercancía inútil [...] ibérica y quijotesca"[79] auf dieser Welt keinen Interessenten gefunden hat. Der entlegene Ort wird hier zur Sackgasse einer verneinenden Gebärde in der Isolation von allem und allen.

Der Epilog mit den "palabras de amor y de esperanza" bietet eine weitere Überhöhung der Dichterfigur - wir erinnern uns, daß der Dichter zu Beginn bereits Züge eines Propheten angenommen hatte. Jetzt löst sich die Gestalt des Dichters immer mehr in der Vorstellung der Gerechtigkeit auf und nimmt deren Züge an. Die Gerechtigkeit ist der oberste Wert, auch wenn sie sich mit völlig unzureichenden Mitteln, wie mit der zerbrochenen Lanze Don Quijotes, verteidigt. Es gibt Hoffnung, solange es solche zerbrochenen Lanzen gibt. Der Epilog klingt aus mit dem Versprechen zurückzukehren:

> Y yo volveré,
> volveré porque aún hay lanzas y hiel sobre la Tierra.
> Volveré,
> volveré con mi pecho y con la Aurora otra vez.
> (OC, S. 944)

Insgesamt gesehen ist diese Version des Gedichts weniger durchstrukturiert als León Felipe annahm[80]. Der äußere Rahmen bleibt zwar erkennbar: die immer kraftlosere Ansprache eines an der Ungerechtigkeit zugrunde gehenden Dichters. Die Ansprache

---

79) OC, S. 934.
80) OC, S. 927.

im Einzelnen läßt jedoch die formende Kraft eines unabhängigen Willens weitgehend vermissen. Vielmehr blähen sich Stellen, an denen die Leidenschaft ihn mitreißt, unverhältnismäßig auf. Es sei erinnert an die Tirade gegen England und die Verächtlichmachung der Feiglinge in den eigenen Reihen. Längere Prosaeinschübe hemmen die Entwicklung des Gedichts. Auf der anderen Seite gibt es Stellen - besonders zu Beginn des Gedichts - an denen pathetische Ausrufe, rhetorische Fragen und eindringliche Wiederholungen jeder Art einander geradezu jagen. Das alles ist Ausdruck eines starken persönlichen Engagements des Dichters, das ihn hindert, seine Gefühle, seine Worte und ihre Verbindung untereinander zu ordnen und zu kontrollieren. Auf die Verwendung des alten Schlachtrufes "muerte o victoria"[81] wird ebensowenig verzichtet wie auf die Dramatisierung der Situation in der Darstellung der fortschreitenden Agonie eines Dichters.

Von der Absicht her, die "wahren" Spanier zur einenden Aktion zu veranlassen, ist dieses Gedicht sicher weit wirkungsvoller als das erste, weil es gleich zu Beginn direkt auf das Ziel - die Einheit unter einem Kriegszeichen - zusteuert und sich der unterschiedlichsten rhetorischen Mittel bedient, um die Emotionen des Publikums zu beeinflussen.

Vielleicht könnte man die eingangs erwähnte widersprüchliche Beurteilung der beiden Versionen dadurch erklären, daß León Felipe in dem zweiten Gedicht eher eine Handlung sieht, während Lechner rein ästhetische Maßstäbe anlegt.

---

81) OC, S. 933 u. 937.

2. Politisches im übrigen Werk

Das im Bürgerkrieg in zwei Lager zerfallene Spanien ist nach der Emigration (1938) auf Jahre hinaus das Hauptthema in León Felipes Dichtung. Erst ab Ganarás la luz tritt es allmählich in den Hintergrund, auch wenn es nie wieder ganz aus seinem Denken verschwindet.

In "El Payaso" (1938) wird dieses Thema vom Standpunkt der Gerechtigkeit her beleuchtet während in "El hacha" (1939) Ursache und Ausprägung der Zerstörung im Vordergrund stehen. Ab Español del éxodo y del llanto (1939) ist die Suche nach einem Ausweg, die Sehnsucht nach Erlösung aus Nacht und Schatten mit Hilfe von Tränen zentral.

Das beherrschende Symbol für die Situation Spaniens ist die von Rachsucht geschärfte Axt. Sie erscheint als die unfehlbare Macht absoluter Zerstörung, indem sie unaufhörlich niederfällt und alles trennt, was zu einer Verbindung strebt, auf geistiger, materieller und menschlicher Ebene - solange bis die unterste Stufe jeglicher Organisation, das Atom, erreicht ist:

> No hay más que un hacha amarilla
> que ha afilado el rencor.
> Un hacha que cae siempre,
> siempre,
> implacable y sin descanso
> sobre cualquier humilde ligazón:
> sobre dos plegarias que se funden,
> sobre dos herramientas que se enlazan,
> sobre dos manos que se estrechan.
> La consigna es el corte,
> el corte,
> el corte,
> el corte hasta llegar al polvo,
> hasta llegar al átomo.
>
> ("El hacha", EELi, OC, S. 145 f., Nr. II)

Die Axt ist absolutes Gesetz, so daß jeder Versuch, eine irgendwie geartete Ordnung zu schaffen, zum Scheitern verurteilt sein muß. Zudem erscheint sie als integrierender Bestandteil des spanischen Wesens seit der Zeit der Eroberungen. Sie ist zutiefst spanisch, wächst aus dem Boden des eigenen Landes: aus Fluß, Wind, Brot, so daß es keine Möglichkeit gibt, ihr zu entfliehen. Die Reichweite dieses Symbols wird also von der speziellen Situation des Bürgerkrieges auf die zugrundliegende allgemeine Struktur des spanischen Wesens ausgedehnt und gewinnt damit an Tiefe (durch die geschichtliche Dimension) und Breite (durch die Typisierung). "España ... !es el hacha!" - das ist die Quintessenz der Aussage dieses Gedichtbandes, die verzweifelte Summenformel für León Felipes Erfahrung und Interpretation der geschichtlichen Wirklichkeit, die als unabänderlich und ausweglos empfunden wird.

Auffallend ist der Einsatz der gelben Farbe im Zusammenhang mit allem, was mit der Axt zu tun hat, von der Ursache bis zum Ergebnis: Haß, Rachsucht, die Axt selbst, der Staub, die Wüste. Selbst die Atome sind gelb und steril; wohin man auch den Blick wenden mag, immer wieder das gleiche gelbe, trostlose Bild. Es ist die Farbe der Kraftlosigkeit, der Dürre und Unfruchtbarkeit. Sie charakterisiert hier den Endzustand einer irreversiblen Entwicklung.

Folglich kann es auch keine irgendwie geartete Hoffnung geben. Spanien ist endgültig ausgelöscht: "España está

muerta. La hemos asesinado entre tú y yo"[82]. Auch die ursprüngliche Ausgangssituation hat sich in der allgemeinen Zerstörung zerschlagen:

> ?Por qué habéis dicho todos
> que en España hay dos bandos,
> si aquí no hay más que polvo?
>
> ("El hacha", EEL1, OC, S. 145, Nr. II)

und an anderer Stelle heißt es:

> Tú y yo y España
> no somos más que polvo.
> Polvo,
> polvo,
> polvo ...
>
> ("El hacha", EEL1, OC, S. 152, Nr. VII)

Die gesamte Welt ist zu Staub aufgerieben - das Ergebnis der rastlosen Tätigkeit der Axt - und es gibt keine Kraft, die dieses Material je wieder zu etwas Sinnvollem zusammenfügen könnte:

> Llanto seco del polvo
> por el polvo que no se juntará más,
> ni para construir un adobe
> ni para levantar una esperanza.
>
> ("El hacha", EEL1, OC, S. 144, Nr. I)

Selbst das Leiden ist an dieser Stelle unfruchtbar und verdichtet sich zum Oxymoron des "llanto seco", einem Bild von qualvoller Einprägsamkeit. Die Bedeutung der Tränensymbolik für León Felipes Dichtung nimmt in diesen Gedichten ihren Anfang und soll später noch eingehend behandelt werden.

---

82) OC, S. 131, Nr. III.

Der noch frische Eindruck des Krieges, der Verlust der Heimat, der Protest gegen das Ergebnis des Kampfes prägen die düstere Vision vom Schicksal Spaniens. Die ganze Skala der Töne zwischen Zorn und Resignation durchläuft des Dichters Haltung hier, und sie alle sind nichts anderes als Ausdruck einer ohnmächtigen Verzweiflung.

Was schon von dem ersten Kriegsgedicht, "La insignia", galt, zeigt sich auch hier wieder und späterhin immer, wenn das Thema Spanien anklingt: es gibt nur zwei Positionen, ohne Nuancen, ohne Übergänge. Man könnte diese beiden Positionen wiederum mit León Felipes Schlagwort vom Spanien der Form und dem der Essenz, oder auch dem Spanien der Gewalt und dem des Rechts, dem Spanien des Stumpfsinns und dem des Geistes charakterisieren.

So stehen für den Dichter auf Seiten des zu Unrecht sieghaften Teils seines Landes alle Repräsentanten der Macht: Franco und die Generäle, die Kirche - bei León Felipe vertreten durch den obispo und den arzobispo - und die Politiker ganz allgemein. Auf Seiten des "wahren" Spaniens stehen die Dichter und Don Quijote, und damit der lebendige, kreative Geist des Landes:

Tuya es la hacienda,
la casa
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo...
mas yo te dejo mudo ... !Mudo!
?y como vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?

("Reparto", EEL1, OC, S. 120)

Ebenso leidenschaftlich wie er sich hier an dieser Vorstellung festhält, bereut er später seine Worte: "Fue éste un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces, dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. N o s o t r o s no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción d e l a t i e r r a , la canción i n a l i e n a b l e d e l a t i e r r a . Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento ... !ya no teníamos t i e r r a !"[83] Dies ist das einzige Zugeständnis, das er an eine Verwischung der Fronten macht. Was seinen Antifranquismus und seinen Antiklerikalismus betrifft, so ist seine Haltung bis zu seinem Tode unbeugsam.

León Felipes Einschätzung der Kirche und des Klerus geht auf weit frühere Erfahrungen zurück. Schon in Versos I sagt er:

> Que no se acostumbre el pie
> a pisar el mismo suelo,
> ni el tablado de la farsa,
> ni la losa de los templos,
> para que nunca recemos
> como el sacristán
> los rezos,
> ni como el cómico
> viejo
> digamos
> los versos.
>
> ("Romero sólo", Versos I, OC, S. 46, Unterstr. v. Verf.)

Die Priester, die von der göttlichen Wahrheit erfüllt sein sollten, haben nur die hohle Form ohne den Inhalt in der

---

83) "Palabras..." (Vorwort zu Angela Figuera Aymerich, 'Belleza cruel', 1958), OC, S. 954.

Hand behalten. Das allein würde genügen, sie dem Spanien der Äußerlichkeiten, der Formen zuzuordnen. Darüber hinaus erscheinen sie jetzt noch als korrupt, denn sie paktieren mit den Reichen, anstatt sie zu bekehren. Sie paktieren auch mit dem Faschismus und sind später Nutznießer seines Sieges. Hinzu kommt, daß sie für ihre Aufgabe, die göttliche Wahrheit zu verkünden, untauglich sind, weil sie diese Wahrheit verfälschen und anstatt den Weg zu Gott zu zeigen oder wenigstens selbst zu suchen, ihn vielmehr versperren mit hohlem Geschwätz.

Gewiß wird die Stimme des Dichters gelegentlich schrill, wenn seine Gedanken den Exponenten des Sieges im Bürgerkrieg, Franco, streifen. Gewiß sieht er das wahre, lebendige Spanien im Exil. Und doch erheben sich sein Schmerz und sein Zorn vom persönlichen Schicksal zur Sorge um das Schicksal seines Volkes und des Menschen schlechthin. Immer wieder steigen seine Gedanken von der schmerzlichen Situation seines Landes auf zu weiträumiger Sicht. Letztlich zählen der Mensch und Gott, nicht die Politik und nicht die Kirche. Die Spanier des Exils werden als Menschen, nicht als Spanier überleben. Vielleicht als Menschen des Lichts, das ist seine vage Hoffnung und sein Trost:

> Español del éxodo de ayer
> y español del éxodo de hoy:
> te salvarás como hombre,
> pero no como español.
> No tienes patria ni tribu. Si puedes,
> hunde tus raices y tus sueños
> en la lluvia ecuménica del sol.
> Y yérguete ... !Yérguete!
> Que tal vez el hombre de este tiempo ...
> es el hombre movible de la luz,
> del éxodo y del viento.
>
> ("Español", EEL1, S. 141)

b) Die geistige Situation

Die äußere Situation der geschichtlichen Wirklichkeit ist für León Felipe sowohl sichtbares Gleichnis einer inneren Realität spanischen Geistes, der selbstzerstörerisch wirkt, als auch rückwirkend weiteres Stimulans für eben diesen Zerfall.

Folgenschwer für León Felipes eigene geistige Entwicklung und Weltsicht ist jedoch ein anderer, in der spanischen Geschichte häufig beobachteter Umstand des Bürgerkriegs, nämlich die Stellung der Kirche auf Seiten der konservativen Gruppen.

Zunächst will es scheinen, als habe diese Tatsache für den Dichter keine andere Bedeutung als die, die er ihr schon in seinem Bürgerkriegsgedicht "La insignia" zumißt, nämlich, daß die Kirche sich damit dem Spanien der "formas" zuordnet, während das wahre Spanien der "esencias" auf Seiten der Republik zu suchen ist. Wären ihm jedoch die Kirche und ihre Repräsentanten so nichtssagend und ausschließlich Form wie er immer wieder versichert, so stünde das in einem offensichtlichen Widerspruch zu einer so häufigen Beschäftigung mit ihnen. Seit dem Bürgerkrieg wählt León immer wieder in seinen Gedichten den obispo, den arzobispo und, hauptsächlich in El ciervo (1958) und in "¡Oh, este viejo y roto violín!" (1968), den Señor Arcipreste zu Dialogpartnern oder macht sie zum Gegenstand seiner Gedanken. Sie unterscheiden sich einzig in ihrer Rangordnung, sind jedoch in

ihrer Funktion austauschbare Repräsentanten derselben Institution. Das bedeutet, daß von dieser Institution ein essentieller Anreiz für den Dichter ausgehen muß.

In dem "Pero ?quién es el obispo?" betitelten Gedicht aus Español del éxodo y del llanto (1939) heißt es:

> el obispo
> es el que disfraza la Tragedia,
> el hombre del engaño.
> [...]
> El obispo dice:
> Mañana cuando te vayas de tu hacienda,
> irás a otra mejor
> donde sin trabajar te darán vino, pan y manteca.
> (OC, S. 175)

Der obispo wird also charakterisiert als einer, der sein Publikum, die Gläubigen, die ihm vertrauen, täuscht. Die Fähigkeit zu täuschen, setzt aber ein Wissen um den wahren Sachverhalt voraus, der darin besteht, daß der obispo wisse, wie trügerisch die von ihm geweckte Jenseitserwartung sei. Das bedeutete dann aber zugleich die Annulierung der gesamten christlichen Heilslehre, des Erlösungsgedankens und letztlich der Rechtfertigung der Existenz Gottes, selbst wenn das hier noch nicht expressis verbis gesagt wird. Der obispo und damit die Kirche erscheint also hier - und wo immer er auftritt - als Lügner und Heuchler.

Wäre diese Charakterisierung eine unabänderliche Feststellung, dann entfiele das Hauptmotiv für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Thema. Diesen Status erreicht sie jedoch nicht. Es kann demnach angenommen werden, daß sie den Status einer immer wieder zum Beweis herausfordernden Behauptung hat.

Der Grund dafür ist in einer offensichtlich zwiespältigen Haltung gegenüber der Kirche zu suchen. Die äußere, bewußte Haltung ist die soeben beschriebene, die aus der Stellung der Kirche auf Seiten des Gegners im Bürgerkrieg resultiert. Der obispo scheint einerseits eine zutage liegende, negative Gestalt, die des Heuchlers und Demagogen, und andererseits eine verborgene, von León Felipe unbewußt und wider Willen positiv eingeschätzte Gestalt zu haben. Lassen wir León Felipe selbst zu Wort kommen. Nachdem von den Gegnern kurz zuvor gesagt wurde "nos han robado a Dios"[84], heißt es nun:

> Y ahora está secuestrado
> por unos arzobispos bandoleros
> que le hacen decir desde la radio:
> "¡Hallo! ¡Hallo! Estoy aquí con e l l o s ."
>
> ("Yo sé dónde está", '¿Dónde está Dios?', EELl, OC, S. 169)

Beide Zitate lassen den Schluß auf eine unbewußte Einstellung zur Kirche zu. Die Gegner scheinen keineswegs - wie er nicht müde wird zu behaupten - nur die Form, sondern eine für ihn von dieser Form untrennbare Essenz zu besitzen: sie haben Gott selbst an sich gebracht, der ihnen nun hilft. (Auf die Qualität eines solchen Gottes soll später noch näher eingegangen werden.)

Dieser Umstand ist besonders deshalb hervorzuheben, weil sich daraus León Felipes fernere geistige Entwicklung erklären läßt, die einerseits die Kirche verächtlich zu machen versucht, andererseits aber nicht imstande ist, individuelle geistige Kraft (Glauben) und institutionalisiertes Heil

---

84) "Primera lección", '¿Dónde está Dios?', EELl, OC, S. 168.

(Kirche) zu trennen. Er bleibt also in der traditionell-katholischen Auffassung befangen, nach der eine Verbindung zwischen Mensch und Gott nur durch die Vermittlung der Kirche möglich ist, und bekämpft zur gleichen Zeit die Konsequenzen dieser Auffassung leidenschaftlich.

Die Frage nach dem Sinn des Daseins - vor dem Bürgerkrieg nur hin und wieder vorsichtig gestellt - wird danach immer mehr zum zentralen Problem in León Felipes geistiger Welt. Versuche, die Antwort durch eine Entfernung vom Glauben zu erreichen, werden unternommen. Da sind auf der einen Seite die seltsam leblosen Ideale, an denen verzweifelt festgehalten wird, obwohl das Ordnungssystem, das sie hervorbrachte, längst nicht mehr als verbindlich angesehen wird. Sie bleiben gewissermaßen als abstrakter Wunsch bestehen. Auf der anderen Seite ist es der "hombre heroico", der im Nietzscheschen Sinne aktive Nihilist, der ganz bewußt gegen den Glauben an Gott den Glauben an den Menschen stellt. Da jedoch León Felipe sich nie vollständig vom Glauben seiner Kindheit zu lösen vermag, andererseits weder die Kraft zu einem von der Kirche getrennten persönlichen Glauben aufbringt noch zu einem konsequenten Nihilismus durchdringt, bleiben seine Versuche der Neuorientierung und Neuordnung der Welt in den Ansätzen stecken.

Diese Ansätze sind nicht in sich von vornherein kraftlos. Der "hombre heroico" scheint zunächst die Kraft zur Neuordnung zu besitzen. Doch ist die Richtung dieser Kraft negativ, sie ist keine Kraft der Überzeugung, sondern eine

Kraft der Verzweiflung, die gegen den Sog des Nichts ankämpft, dem sie schließlich in El ciervo völlig unterliegt. Wie lähmend, beinahe tödlich, für den Dichter die Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Existenz ist, zeigt sich daran, daß er nach diesem Buch in ein Schweigen von so verzweifelter Tiefe verfällt, daß die falsche Nachricht von seinem Tode verbreitet wird (1959) und selbst seine Freunde, die sein Schweigen für endgültig halten, nun beginnen, seine Gesammelten Werke herauszugeben.

1. Wandlung des Glaubens als Ursprung nihilistischer Welterfahrung

Der Versuch, León Felipes Glauben in seiner Entwicklung darzulegen, sieht sich bisweilen der Notwendigkeit gegenüber, manche Nuancen, Überlagerungen verschiedener Vorstellungen und vorübergehende Rückgriffe auf ein früheres Gottesbild zugunsten der Verdeutlichung der Entwicklungstendenz zu vernachlässigen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß es sich oft nicht um ein zeitliches Nacheinander verschiedener Vorstellungen handelt, die einander ablösen, sondern daß vielmehr diese Vorstellungen einander vielfältig überlagern und durchwirken. Wenn dennoch Unterscheidungen getroffen werden, basieren sie auf der Prädominanz einzelner Aspekte in einem Zeitraum.

Die Gottesfigur

Werfen wir zunächst einen Blick auf das Gottesverständnis León Felipes zur Zeit seiner frühen Gedichte, die wir einer "heilen" Welt zuordneten.

Auffallend ist, daß in Versos I und II Gott lediglich elfmal erwähnt wird, davon dreimal in den "Prologuillos" zu Versos I (1920). Schon diese Tatsache deutet an, daß zu dieser Zeit die Existenz Gottes als selbstverständlich und daher nicht fragwürdig, gewissermaßen als tragender Grund der Existenz des Menschen, verstanden wird. Es ist der beinahe kritiklos übernommene Gott seiner Kindheit. Das

erste Gedicht der "Prologuillos" charakterisiert diese Ausgangssituation:

> Nadie fue ayer,
> ni va hoy,
> ni irá mañana
> hacia Dios
> por este mismo camino
> que yo voy.
> Para cada hombre guarda
> un rayo nuevo de luz el sol ...
> y un camino virgen
> Dios.
>
> (Versos I, OC, S. 35, Nr. 1)

Aufgabe des Menschen im christlich verstandenen Ordnungsgefüge der Welt ist es also, auf den Ursprung dieser Ordnung, Gott, zuzugehen, wobei dieser Gott als die traditionelle Vaterfigur erscheint, die die Individualschicksale ihrer Geschöpfe plant und lenkt. Diese Rolle Gottes wird voll und ganz akzeptiert, was sich in einem Gefühl der Geborgenheit und Sicherheit niederschlägt, das als die tragende Grundempfindung dieses Gedichtbandes überall spürbar wird. Der Mensch ist zuversichtlich im Glauben an die Allmacht, Allwissenheit und Allgüte dieses väterlichen Gottes und versteht sich als sinnvoller und notwendiger Teil der gesamten Schöpfung.

Durch Leiden, die als von Gott kommend gern akzeptiert werden entsteht menschliches Schöpfertum:

> Yo te veo, Señor, con un hierro encendido,
> quemándome la carne hasta los huesos ...
> Sigue, Señor,
> que de ese hierro
> han salido
> mis alas y mi verso.
>
> (Versos I, OC, S. 38, Nr. 10)

Daß die so entstandenen Werke dann wiederum dem Schutz dieses Gottes, der letzter Ursprung ihres Entstehens ist, anbefohlen werden - "!Que os guíe Dios!"[85] - ist nur insofern bemerkenswert, als es unterstreicht, wie ungebrochen das Gottesverständnis des Dichters zu diesem Zeitpunkt noch ist.

Selbst wenn es manchmal Tage gibt, an denen weder Gott noch die Schönheit Freude oder Trost zu schenken vermögen, an denen sich die Konturen der Dinge verwischen, an denen ein Gedicht und eine Blasphemie gleichwertig erscheinen[86], selbst wenn das Gefühl der Einsamkeit bedrückend, und das endgültige Ziel nicht erkennbar ist[87], bleibt doch das Fundament dieses Weltbildes davon unberührt: ein erhabener Gott, "fuera del tiempo y del espacio"[88].

Schon in Versos II (1929) beginnt sich ein Wandel des Gottesbildes und damit eine Umstrukturierung des Glaubens abzuzeichnen. Gott erscheint z.B. in dem Gedicht "Oración"[89] als ein Spieler, der ohne Tricks und ohne Wunder, vor den Augen der Welt seine Patience legt und wegen dieses fairen Spiels Bewunderung und Liebe verdient. Das Entscheidende hierbei ist, daß der Niveauunterschied zwischen göttlicher und menschlicher Ebene völlig eingeebnet worden ist, daß sich die Blickrichtung von Mensch zu Gott von der Vertikalen

85) Versos I, OC, S. 40.
86) Versos I, OC, S. 56, Nr. 13.
87) Versos I, OC, S. 57, Nr. 16.
88) "Alturas", Versos I, OC, S. 70.
89) OC, S. 81.

zur Horizontalen gesenkt hat. Gott hat menschliche Züge angenommen, wie auch das folgende Zitat illustrieren soll, in dem er in einer Reihe mit dem Menschen arbeitet:

> Sabemos que no hay tierra
> ni estrella prometidas.
> Lo sabemos, Señor, lo sabemos
> y seguimos, contigo, trabajando.
> (Versos II, OC, S. 83, Nr. 15)

Das bedeutet aber zugleich, daß Gott nicht mehr Ziel menschlicher Bemühungen, sondern selbst mit dem Menschen zusammen unterwegs zu einem Ziel ist, das ungenannt bleibt.

Parallel zu dieser Entwicklung beginnt der Glaubensgehalt zu schrumpfen. Sehr auffällig zeigt sich dies am Zweifel an der Existenz einer jenseitigen Welt, wie er hier in Form einer Feststellung auftritt (sabemos). Allerdings wird ganz offensichtlich vermieden, daraus einen weiteren Schluß zu ziehen. Das ist möglicherweise auf den Entstehungszeitpunkt zurückzuführen, der in die positivste Zeit seiner geistigen Entwicklung (1924 - 1929) fiel, als weder ein innerer noch ein äußerer Anreiz bestand, diesen Gedanken zu Ende zu denken. Vielmehr werden alle Gedanken in dieser Richtung durch einen Rückgriff auf die alte Weltordnung abgeschnitten: "seguimos, contigo, trabajando".

Die nächste, sehr komplexe Phase der Entwicklung deutet sich bereits in "Drop a Star" (1933) an, erhält jedoch die entscheidenden Impulse erst durch das Erleben des Bürgerkriegs und insbesondere durch die im vorigen Abschnitt beschriebene Unfähigkeit des Dichters, sich von der traditionellen Vor-

stellung der Einheit von Kirche und Glauben zu lösen. Das führt zu einer zwiespältigen Entwicklung des Gottesbildes.

Einerseits besteht der leidenschaftliche Wunsch zu glauben, Gott existiere unabhängig von der Kirche als ein individueller Gott jedes Menschen, andererseits sind "unos arzobispos bandoleros" imstande, ihn einzusperren, so daß er darauf angewiesen ist, "que nosotros le salvamos". Außerdem bringen sie ihn dazu, ihre Wünsche auszuführen: "le hacen decir desde la radio"[90]. Hier erfährt Gott also eine weitere Erniedrigung, und zwar auf ein Niveau, das unter dem menschlichen liegt: er wird zum Hilfsmittel, zur Marionette. Da diese Charakterisierung mit einer irgendwie gearteten Gottesvorstellung unvereinbar ist, kann daraus nur der Schluß gezogen werden, daß ein so beschaffener Gott kein Gott mehr ist. Diesen Schluß zieht auch León Felipe kurz darauf in einem "Auto en veinticuatro versos cortos"[91], in dem das Publikum Gott auf der Bühne sehen will und sich herausstellt, daß es ihn gar nicht gibt. Die Stelle ist außerdem wegen ihrer Schärfe und eines bei León Felipe sonst seltenen Witzes bemerkenswert:

> -Pero ?qué pide el público? ?qué quiere?
> ?Por qué grita la gente? ?Por qué silba?
> (le pregunta colérico al traspunte
> el director de la Revista).
> -Piden a Dios, dicen que salga Dios.
> -Pues que salga en seguida.
> -No le toca aún salir.
> -Se le adelanta la salida.
> A ver, a escena Dios. !Dios! !Dios!

90) "Ya sé dónde está", '?Dónde está Dios?', EEL1, OC, S. 168. Unterstr. v. Verf.

91) "!No hay Dios!", '?Dónde está Dios?', EEL1, OC, S. 170.

Dieser unernste Ton schlägt bald in Sarkasmus um, als sich die Suche als ergebnislos erweist:

> -¡No hay Dios! ¡No hay Dios!
> (vuelve el traspunte enrojecido de ira),
> ¡El Dios de la tramoya
> se lo han llevado los franquistas!

Dieses Umschlagen des Tones zeigt, wie bitter für den Dichter die Erkenntnis ist, seines ehemaligen Gottes - selbst wenn dieser nur ein Schauspieler sein sollte - beraubt worden zu sein. Als Folge dieses Raubes gibt es für das Publikum, für den Dichter, keinen Gott mehr. Also wird dieser von der Gegenseite annektierte Gott, der unerreichbar geworden ist, für tot erklärt. In dem Gedicht "Esperando a que amanezca" spricht er es dann auch aus: die Gegner, "unos hombres astutos y perversos, mercaderes y capitanes de bandidos", handeln "en nombre de un Dios muerto y putrefacto"[92].

Mit dieser Feststellung ist jedoch für León Felipe das Problem keineswegs gelöst. Vielmehr muß er nun, da er unbedingt einen Gott braucht, versuchen, ihn im persönlichen, von der Kirche unabhängigen Bereich zu finden. Über die Wege, die dazu beschritten werden, äußert sich der Dichter selbst:

> El salmo y la canción no son ya caminos. Buscaré a Dios por otros derroteros. Y me he puesto a gritar y a blasfemar porque pienso, como Job, que éste es un buen señuelo para cazar a Jehová. Aún no le he encontrado; ni le he visto siquiera[93].

---

92) EELl, OC, S. 172. Unterstr. v. Verf.

93) "La blasfemia es un señuelo", Ganarás, OC, S. 200.

Wiederum zeigt sich, daß auch der gesuchte Gott nicht allmächtig ist. Wie wäre es sonst möglich, ihn einzufangen? Die Vorstellung läuft parallel der zuvor beschriebenen vom Gott der Gegner: auch er wurde eingefangen. Das Endziel dieser Gottessehnsucht ist also nicht Hingabe an eine unendliche Macht, sondern Dienstbarmachen einer endlichen, die in die Gottesvorstellung projiziert wird. Hier erfährt die zwiespältige Entwicklung der Gottesvorstellung ihren entscheidenden Impuls.

Interessant ist, daß, wie wir zuvor bemerkten, der Beginn der Suche nach einem persönlichen Gott bereits in die Zeit vor dem Bürgerkrieg fällt. Die allerersten Ansätze sind vielleicht sogar noch früher zu datieren und wurzeln in seiner Abneigung gegen die hohle Form, in seiner Liebe zur Essenz[94].

Solange die Welt wohlgeordnet erscheint, und Gott sich in dieser Ordnung offenbart, sind leise Töne (oración, canción) durchaus imstande, ihn zu erreichen. In dem Maße, in dem diese Ordnung zerfällt, wird die Ursache des Zerfalls in einen sich immer mehr vom Menschen isolierenden Gott verlegt. Bereits in "Drop a Star" (1933) heißt es von Gott, er habe sich verborgen "en los repliegues de la locura"[95]. Daß er unauffindbar bleibt, zeigt auch die seitdem ständig neu aufbrechende Frage "?Dónde está Dios?" und die für

---

94) Vgl. dazu das auf S. 64 zitierte Gedicht "Romero sólo".
95) "Segundo nacimiento", OC, S. 109.

León Felipe davon untrennbare "?Quién soy yo?", die zum zentralen Problem in seinem Denken aufsteigen.

Da dieser verborgene Gott schwerer zu erreichen ist, müssen stärkere Mittel angewandt werden, um ihn zu einem Wort, zu einem Zeichen zu bewegen:

> Porque Job se quejó,
> y cantó
> y lloró
> y gritó
> y blasfemó
> y pateó furioso en la boca cerrada de Dios...
> !habló Jehová desde el torbellino!
>
> ("La poesía está en la sombra",
> Ganarás, OC, S. 203)

Diesen biblischen Modellfall überträgt León Felipe bedenkenlos auf seine Situation, die immer gleichzeitig die Situation der Welt beinhaltet, und so erwächst ihm eine letzte, verzweifelte Hoffnung, Gott werde sich auch ihm wieder zuwenden. So ruft er ihm in Ganarás la luz (1943) verzweifelt zu "!Habla!"[96] und fordert in Llamadme Publicano (1950) noch immer hartnäckig: "Un signo ... quiero un signo"[97]. Aber dieser Ruf verhallt ungehört: "Dios está sordo"[98], was sowohl "schwerhörig" als auch "taub" bedeuten kann. Je länger nun das Schweigen Gottes andauert, desto mehr verlagert sich der Akzent auf die zweite Bedeutung des Wortes.

An einigen Stellen fächert sich die monotheistische Vorstellung zu pluralischen "dioses" auf, die jedoch nicht individualisiert werden:

---

96) "!Que hable otra vez!", OC, S. 203.
97) OC, S. 333.
98) "La poesía está en la sombra, Ganarás, OC, S. 203.

Hacia las cumbres trepan los dioses extenuados,
buscando un resplandor.
Y aquí voy yo con ellos,
entre el sudor y el polvo de sus inmensos pies
descalzos, aquí voy yo con ellos,
atropellado y sacudido pero
agarrándome a sus plantas como
las pinzas de un insecto,
clavándome en su carne,
hundiéndome en su sangre
como un pulgón,
como una nigua ... maldiciendo, blasfemando.

("Estoy en el Infierno",
Ganarás, OC, S. 276)

An dieser Stelle, in der die pluralische Gottesvorstellung am ausgedehntesten im ganzen Werk ist, wird deutlich, daß diese Götter sich dem Menschen ebenfalls entziehen, der sie hartnäckig mit seinen Blasphemien verfolgt, und daß sich auch die Eigenschaften der Götter mit den oben beschriebenen Eigenschaften Gottes decken. Das Verhältnis des Menschen zu den Göttern entspricht also dem Verhältnis des Menschen zu Gott. Daraus wird ersichtlich, daß diese Benennung die Grundsituation nicht verändert. Es ist lediglich ein neuer Versuch, einen Gott zu finden oder wiederzufinden, der dem Motiv der unbedingten Notwendigkeit eines Gottes entspringt.

Die Vermenschlichung Gottes, die in Versos II (1929) noch unter positivem Vorzeichen stand, setzt sich nach dem Bürgerkrieg unter negativem Vorzeichen fort.

Es sind die verbürgerlichten Wesenszüge an diesem Gott, die ein Bild entstehen lassen, das JOSÉ A. ELGORRIAGA treffend "la imagen de un perfecto burgués" nennt. Er sieht dieses Bild jedoch für das Gesamtwerk als statisch an: "Se preocupa

por los negocios, en sus momentos de ocio disfruta de una partida de cartas o de un buen paseo y se va a pescar los fines de semana."[99]

Die Geschäfte, denen Gott sich widmet, sind die eines berechnenden Kaufmanns, der für ein bestimmtes Maß menschlicher Leiden das Seelenheil verkauft:

> y Dios no da nada de balde.
> Todo se paga con sangre y con el sudor de la sangre,
> !con llanto, con llanto!
> y se gana la luz ... como se gana el pan.
>
> ("Todos tendremos para pagar la entrada", Ganarás, OC, S. 214)

Daß auf dieser Ebene die Gnade, die ja Geschenkcharakter hat und nur von einem Höheren, Mächtigeren ausgehen kann, verfällt, ist eine unausweichliche Folge: "No hay gracia:/ la gracia es rédito o es préstamo"[100].

Das Moment des Zerfalls im Hinblick auf das menschliche Schicksal gewinnt immer mehr an Gewicht. Schon in Versos II war Gott als ein Spieler erschienen, dem jedoch eine gewisse Majestät und Würde nicht abzusprechen waren. Diese Eigenschaften büßt er dann völlig ein, als er nach dem Bürgerkrieg wieder als Spieler erscheint:

---

99) José A. Elgorriaga, 'León Felipe: Estructura del mundo poético'. In: Papeles de Son Armadans (Madrid/Palma de Mallorca), XIII. Jg., Bd. 51, 1968, S. 259.

100) "Todos tendremos para pagar la entrada", Ganarás, OC, S. 214.

Nadie nos llama
ni nos guía,
y mientras nuestra sangre se desborda
el mundo juega al b r i d g e
y el Gran Juez a los dados.

("El hacha", EELl, OC, S. 151, Nr. VI, Unterstr. v. Verf.)

Ein Spieler also, der sich beim Würfelspiel die Zeit vertreibt, unbesorgt um das Schicksal der Welt und des Menschen. Das gleiche distanzierte Desinteresse am Ergebnis seines Spiels bietet die Zeichnung des Gran Cazador, der seinen Hund (den Menschen) einen Stein ("La Ley del Universo") immer wieder apportieren läßt[101]. In "La primera comunión o la manzana del Al Higuí" (1949) sind die Rollen ähnlich verteilt: Gott ist der Gran Pescador und der Mensch der Fisch[102]. Dieselbe Vorstellung Gottes als eines teilnahmslosen Zuschauers, diesmal bei einem sich in alle Ewigkeit auf genau dieselbe Art wiederholenden Schauspiel, finden wir noch in León Felipes weltgeschichtlicher Schau in El ciervo (1958)[103]. Auch in !Oh, este viejo y roto violín! (1968) begegnet uns Gott als Spieler[104].

Alle diese Vorstellungen zeigen deutlich, daß die Gottesfigur allmählich ihrer Substanz völlig beraubt wird.

Früher, in einer Zeit, in der Gott noch mit gritos und blasfemias gezwungen werden sollte, aus der Isolierung seines selbstgewählten Schweigens hervorzutreten, war die

101) "La caza", Llamadme, OC, S. 319.
102) OC, S. 968 f.
103) "La ventana o el cuadro", OC, S. 345 ff.
104) "La creacion", Violín, S. 85.

Tendenz durch die darin liegende Hoffnung noch nicht eindeutig ins Negative ausgerichtet. Auch das Jenseits war in dieser Hoffnung eingeschlossen, denn es hatte, selbst wenn es käuflich zu erwerben war, den Wert, den der Mensch dafür zahlte.[105]

> Dios no es más que un mercader,
> un buen mercader (ni sórdido ni pródigo)
> que cotiza mi llanto para vender su luz.
>
> ("La esclava", Ganarás, OC, S. 215)

Da Gott auf alle diese leidenschaftlichen Anstrengungen des Menschen keinerlei Reaktion zeigt und weiterhin stumm bleibt, wird er mit einem toten Gott gleichgesetzt.

Der Verlust der Heimat bedeutet für den Dichter also auch den Verlust Gottes - ein Tatbestand, den er sich weigert anzuerkennen und gegen den er sich ebenso leidenschaftlich wie ergebnislos wehrt. In dem Gedicht "Diré algo más de mi patria" wird dieser Zusammenhang zwischen Gott und Heimat deutlich sichtbar:

> mi patria está donde se encuentre aquel pájaro
> luminoso que vivió hace ya tiempo
> en mi heredad.
> Cuando yo nací ya no le oí cantar en mi huerto.
> Y me fui en su busca, solo y callado por el mundo.
> Donde vuelva a encontrarlo, encontraré mi patria
> por que allí estará Dios.
>
> (Ganarás, OC, S. 249,
> Unterstr. v. Verf.)

---

105) Vgl. a.: Ganarás: "Todos tendremos para pagar la entrada", OC, S. 214; "?Y no vale este llanto?", OC, S. 215 - 218; "Los muertos vuelven", OC, S. 219.

Nachdem die verzweifelten Versuche, einen persönlichen Gott zu finden, scheitern, wird die Gottesvorstellung, wie wir sahen, immer mehr ausgehöhlt und entwickelt sich zu einer immer dünneren Schale. Das, was an Substanz verloren geht, ersetzt in zunehmendem Maße der 'Wind'.

Der Wind als Atem der Schöpfung

Der Wind ist eine der Konstanten in León Felipes Symbolwelt. Es ist offensichtlich, daß für den Dichter eine starke innere Verwandtschaft zwischen dem Wind und Gott besteht, so daß der Wind sowohl für bestimmte Funktionen bzw. Eigenschaften Gottes stehen, als auch später Gott völlig gleichgesetzt werden kann. Das dürfte dann so zu verstehen sein, daß die Haupteigenschaft Gottes einer Vorstellung entspricht, die der Dichter mit dem Wind verbindet.

Schon im Alten Testament, wie in zahlreichen anderen Religionen, ist der Wind eines der bevorzugten Elemente der Offenbarung Gottes und erscheint als lebenschaffend, also schöpferisch. Da León Felipes Symbolwelt von ursprünglicher Kraft ist, bringt er schon früh den Wind ganz selbstverständlich in Zusammenhang mit der Gottesvorstellung:

> -No andes errante
> y busca tu camino ...
> -Dejadme ...
> ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio.
>
> (OC, S. 61, Nr. 26)

heißt es in Versos I. Hier hat der Wind, in Übereinstimmung mit dem Weltbild, ordnende Funktion und dürfte als eine der Kräfte Gottes zu verstehen sein. Darüber hinaus erscheint er in Zeiten innerer Harmonie, in Versos I und II (1920, 1929) und zum Schluß in !Oh, este viejo y roto violín! (1968), so gut wie gar nicht.

Auf derselben Linie liegt die kreative Funktion - denn auch Erschaffen ist Ordnen-, die sich schon bald, ab Ganarás la luz (1943), von Gott völlig auf den Wind überträgt. Dabei wird die Verbindung zwischen Wind und Gott nur noch gelegentlich spürbar und der Wind verselbständigt sich nahezu völlig[106].

> Yo no soy más que un hueco y viejo embudo de trasiego, abandonado en el repecho de la colina o en el rincón más oscuro de la cueva y por donde, a pesar de mi voluntad, que no quisiera más que dormir, el Viento sopla a veces, y articula unas palabras. Sin este Viento yo no he escrito jamas una letra.
>
> ("Y no sé nada", Ganarás, OC, S. 190, Unterstr. v. Verf.)

Der Wind erscheint also als vitales Prinzip, das Geistiges (versos) hervorbringt und gestaltend wirkt[107].

Aber auch das physische Leben entsteht durch seine Berührung. Damit rückt er in die Nähe der schöpferischen Urkraft schlechthin:

---

106) Vgl. a.: Ganarás: "Tal vez me llame Jonás", OC, S. 189: "?Qué es la Biblia?", OC, S. 199; "?Y si me llamase Prometeo?", OC, S. 226.

107) Zur gestaltenden Wirkung des Windes vgl. a.: "?Un lagarto o una iguana?", Ganarás, OC, S. 240.

> Sopla el Viento en las narices de la arcilla
> y la arcilla se enciende ...
>
> ("La rata", El ciervo, OC, S. 367)

Es liegt also hier die archaische Vorstellung des Lebenshauches, pneuma[108], zugrunde, der aus leblosem Ton Leben schafft und diesem Leben dann eine zweite, höhere Stufe des Lebens (Geist und Seele) einhaucht. Auch die Idee der Wiedergeburt durch die Kraft des Windes gehört hierher[109]: "me iré y volveré mil veces en el Viento."[110]

Eine Form der Verwandlung, die immer León Felipes größte Bewunderung erregt hat, wird ebenfalls - wenigstens zu einem wesentlichen Teil - der Wirkung des Windes zugeschrieben:

> He oído decir que entre el Viento y la luz
> pueden convertir un gusano en mariposa.
>
> ("La ventana", Ganarás, OC, S. 265).

Zwei Eigenschaften, die Unsichtbarkeit und die Allgegenwart, die Gott und dem Wind gleichermaßen zugeschrieben werden, begünstigen die gegenseitige Durchdringung beider Vorstellungen.

Anstelle des vermenschlichten Gottes von Versos II ist es in Ganarás la luz der Wind, der mit dem Menschen zusammen arbeitet:

---

108) Vgl. dazu: Photina Rech, 'Inbild des Kosmos. Eine Symbolik der Schöpfung', Salzburg-Freilassing 1966, Bd. II, S. 9 - 49.

109) Vgl. a.: "Me voy porque la tierra y el pan y la luz no son mios", Ganarás, OC, S. 299.

110) "¡Eh, muerte, escucha!", Ganarás, OC, S. 219.

> Pero el Viento, ese Viento que trabaja conmigo y que me guía, se ríe de mí también /.../ Ahora escribo este libro porque El lo ha querido.
>
> ("El Viento y yo", Ganarás, OC, S. 183. Unterstr. v. Verf.)

Während es zuvor hieß: "seguimos, contigo, trabajando",[111] der Mensch also als Gottes Gehilfe erschien, ist hier eine deutliche Verlagerung des Schwerpunkts zugunsten der menschlichen Leistung festzustellen. Andererseits übernimmt der Wind die Führung, und ist so "colaborador" und "dictador" zur gleichen Zeit[112].

An anderer Stelle in demselben Buch scheint es sogar so, als beherrsche der Wind Gott und den Menschen, übernehme also mit allen Konsequenzen die Rolle Gottes bzw. in einer "Gott-losen" Welt die Rolle des Schicksals:

> Y lo que se cumpla, será por la voluntad del Viento y por el ofrecimiento sumiso y doloroso de la carne del hombre. Dios pondrá la luz y nosotros las lágrimas.
>
> ("Prometeo", Ganarás, OC, S. 225)

Ganz so weit geht León Felipe später nicht mehr. Die Affinität zwischen beiden Vorstellungen bleibt jedoch bis zu seinem Tod erhalten. In der Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen Senén Mejic und dem Dichter nach dem Erscheinen von !Oh, este viejo y roto violín! (1968) lesen wir:

---

111) Versos II, OC, S. 83, Nr. 15. Unterstr. v. Verf.

112) "Versos y blasfemias de caminante", 'Prólogo', Ganarás, OC, S. 181.

-Y al Viento ?qué le dirás? digo después
de unos instantes.
Responde el poeta suspirando:
-!Señor, ten misericordia de mí!

(Mejic, a.a.O., S. 40)

Hier fallen die beiden Konzepte in Form einer Gleichung zusammen, indem León Felipe "Viento" bewußt oder unbewußt durch "Dios" ersetzt. Die völlige Gleichsetzung Gottes und des Windes läßt sich auch schon nach Ganarás la luz (1943) in Llamadme publicano (1950) feststellen, wo der Wind als "invisible y todopoderoso" und "misterioso"[113] erscheint. Das heißt, zu einer Zeit, zu der mit einem Zeichen des schweigenden und tauben Gottes nicht mehr ernsthaft gerechnet wird und die - wenn auch geringe - Hoffnung endgültig in Verzweiflung umzuschlagen beginnt, zieht der Wind alle wesentlichen Eigenschaften Gottes auf sich.

Dieses Stadium kennzeichnet die völlige Auflösung der christlichen Gottesvorstellung. Die Gottesvorstellung, zuvor schon ihres wesentlichen Gehalts beraubt, wird nun ganz ersetzt durch den allmächtigen, allgegenwärtigen Wind. Da, wo Gott dennoch genannt wird, verbindet sich mit diesem Namen kein Gehalt mehr. Er ist eine Summenformel aus der unendlichen Addition von Nichtigem, er selbst ist identisch mit dem Nichts. León Felipes Gottesvorstellung verlagert sich im Laufe der Zeit von einem Pol des Seinsverständnisses, dem absoluten Etwas, zum andern, dem absoluten Nichts: "!Sé que no eres nada! Nada... Un dios que yo me invento"[114].

---

113) "?Quién es?... ?Cómo se llama?", Llamadme, OC, S. 316 f.
114) "De Antofagasta a la Paz", OC, S. 390.

Daß auf dieser Ebene alle Hoffnungen, die an die Existenz eines Gottes geknüpft werden, verfallen, ist eine unausweichliche Folge. So wird auch das Leben als sinnloses Geschehen verstanden, das aus dem Nichts auftaucht, um wieder ins Nichts zurückzufallen:

> ?Uno sale de la Nada para dar vueltas en la noche
> empujado por el Viento
> y volver a la Nada? ...
>
> ("Regreso", El ciervo, OC, S. 381)

Es gibt keine positive Vorstellung mehr für die Zeit nach dem Tod, nicht in einer in Ganarás la luz noch für möglich gehaltenen irdischen Wiedergeburt noch weniger in einer traditionellen Auferstehungshoffnung nach christlichem Muster.

Durch die Gleichsetzung von Gott und Wind bieten sich zweierlei Interpretationsmöglichkeiten: der Wind hat die Eigenschaft Gottes oder Gott die Eigenschaft des Windes. Beides läßt keinen Raum für eine irgendwie geartete Heilsvorstellung, die ja die Essenz der christlichen Religion ausmacht (wir werden bei der Betrachtung der Christusfigur noch darauf zurückkommen). Vielmehr gewinnt eine Eigenschaft des Windes, sein unberechenbares Wirken, immer mehr die Oberhand. Der Zufall war schon bei der Betrachtung der Dekadenz der Gottesfigur zum Spieler mit dem Schicksal der Welt das tragende Moment gewesen, wobei das Gefälle von der Ordnung der "heilen" Welt besonders spürbar geworden war. Beim Wind ist es eine innewohnende, von seiner Vorstellung

untrennbare Eigenschaft. Die Tatsache, daß der Wind "fecundo y milagroso"[115] genannt wird, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihm zwar eine dynamisch-schöpferische aber letztlich doch keine dauerhaft ordnende Kraft innewohnt. Der Wind in seiner Unruhe wird zum allbewegenden aber zur Ordnung unfähigen ja sogar zerstörenden Prinzip:

> que el mundo es un teatro
> regido y gobernado por el Viento.
> !Oh, el Viento, Señor Arcipreste!
> El anónimo Viento, el vagabundo y descastado
> Viento que sopla las velas saladas de la Historia,
> [...]
> que un día puede derribar este monótono escenario
> para contar de otra manera el cuento.
>
> ("El viento o la cruz y la túnica vacías", El ciervo, OC, S. 372)

Das alles jedoch sind Näherungslösungen und Beschreibungsversuche, die letztlich die Frage offen lassen: "Si supiera uno siquiera quién es el Viento"[116], die Frage nach dem Ursprung also, die Frage nach Gott, die León Felipe zeitlebens beschäftigt hat. Diese Frage, die in El ciervo wieder und wieder gestellt wird, klingt wie die hilflose, nach Orientierung suchende Frage eines blind geborenen Kindes: "?Qué color y qué forma tiene el Viento?"[117].

---

115) "El museo", El ciervo, OC, S. 362.
116) "La rata", El ciervo, OC, S. 368.
117) "Todo es redondo y blanco", El ciervo, OC, S. 384.

Die Christusfigur

Es ist kennzeichnend für León Felipes archaische Gedankenwelt, daß er auf den Gott des Alten Testaments zurückgreift, während er zu der Christusgestalt bis zu !Oh, este viejo y roto violín! (1968) keine innere Beziehung finden kann. Christus ist in seinem Glaubensschema eine periphere Gestalt, mit der er sich selten und wenig intensiv beschäftigt. Sie weist bei weitem nicht die komplexe Struktur der Gottesfigur auf, ist jedoch gerade wegen ihrer Randstellung symptomatisch für den fortschreitenden Glaubensverfall. Da Christus in der christlichen Religion die zentrale Figur darstellt, auf deren Existenz die gesamte neutestamentarische Heilslehre basiert, beleuchtet die Beziehung zu ihr einen wesentlichen Glaubensaspekt des Dichters.

In den ersten beiden Gedichtbänden ist Christus je ein Gedicht gewidmet. Das Gedicht Nr. 20 in Versos I (1920) bietet keinerlei Abweichung von der traditionellen Auffassung der biblischen Christusfigur: um der Gerechtigkeit willen - in Anlehnung an die entsprechende Stelle der Bergpredigt - strebt der Dichter die Nachfolge Christi an:

Yo tambien tengo hambre
y sed de justicia,
Nazareno...
Llévame en tu partida.
No tengo que dejar para seguirte
ni bienes ni familia,
porque estoy pobre y solo
y sin un gran amor que me redima...
Nazareno...
llévame en tu partida,
que tengo hambre
y sed de justicia...

(OC, S. 59)

Ganz anders in dem weiter oben zitierten Gedicht "Cristo"[118] in Versos II (1929). Dieses Gedicht steht in einem offensichtlichen Widerspruch zu den biblischen Christusdarstellungen, der in der Gegenüberstellung vom Dichter bewußt gewählt wurde. Man ist versucht, von einer Pervertierung dieser Gestalt zu sprechen. Christus erscheint als das leidenschaffende, aufrüherische Prinzip beinahe mephistophelischer Prägung. Der aggressive Ton, der durch die Opposition beider Interpretationen der Christusfigur[119] noch unterstrichen wird, macht den Ansatz zum Glaubensverfall sichtbar: es ist die Zeit, in der - wie wir sahen - die Jenseitshoffnung zu verfallen beginnt.

Parallel zur Vermenschlichung der Gottesfigur entwickelt sich auch die Christusvorstellung. Da Christus wegen seines Anteils am menschlichen und am göttlichen Bereich in weniger starker Spannung zum Menschen steht, wird er niemals zur Zielscheibe blasphemischer Äußerungen des Dichters. So behält er auch auf der Stufe der Vermenschlichung den Anstrich unübersehbarer Würde, indem er die von León Felipe - trotz erklärter Nivellierungstendenzen - immer wieder am höchsten eingestufte menschliche Existenzform annimmt: "El verbo lírico de Cristo y de todos los poetas del mundo no es retórica"[120] lesen wir in Ganarás la luz (1943). Auch ist seine Aufgabe nicht etwa die, die Menschen wiederum zu Gott hinzuführen, sondern: "Cristo vino

118) s. S. 46.
119) Versos I, OC, S. 59, Nr. 20; "Cristo", Versos II, OC, S. 92.
120) "Los dos mundos", Ganarás, OC, S. 234.

a defender los derechos de la Poesía contra la intrusión de los escribas"[121]. Diese Auslegung wird verständlicher, wenn man bedenkt, daß es kurz zuvor an der gleichen Stelle hieß, die Bibel sei "una Gran Antología Poética". Den Rang eines Dichters gesteht León Felipe nur noch einer weiteren vorbildlichen Figur zu: Don Quijote[122]. Wie eng diese beiden Figuren für den Dichter verbunden sind, zeigt sich in !Oh, este viejo y roto violín!, wo sie einander so durchdringen, daß sie beinahe identisch werden:

> Este es el Cristo español a quien yo quiero
> que se parezca ahora a Don Quijote...
>
> ("La gran aventura", Violín, S. 26)

Im 5. Buch von Ganarás la luz projiziert León Felipe das am Bürgerkrieg und seinen Auswirkungen leidende Spanien in die Christusvorstellung. Das hier auszugsweise angeführte Gedicht "Diré cómo murió" deckt sich, wie bereits erwähnt, fast völlig mit dem Bürgerkriegsgedicht "Oferta":

> Y aquí estoy yo otra vez.
> Aquí, sola. Sola.
> Sola y en cruz... España-Cristo,
> con la lanza cainita clavada en el costado
>
> (OC, S. 251)

Auch die Vorstellung eines "Cristo colectivo"[123] fällt in den Rahmen des ausschließlichen Menschseins dieser Gestalt, da ja ein seiner göttlichen Eigenschaften einschließlich der

---

121) "?Qué es la Biblia?", Ganarás, OC, S. 199.
122) "El poeta prometeico", Ganarás, OC, S. 229.
123) "Resumen", Ganarás, OC, S. 293.

Heilswirkung entkleideter Christus in verschiedener Hinsicht als beispielhafte Existenz, auch wie hier für humanistische Ideale moderner Prägung, angesehen werden kann.

In Zeiten begrenzter Hoffnung bietet Christus also noch eine positive Orientierungsmöglichkeit, sowie auch z.B. in dem Gedicht "Regad la sombra":

> Cristo es la vida
> y la vida, la cruz.
> (Ganarás, OC, S. 211)

Dabei bleibt offen, ob hier noch eine christliche Jenseitserwartung, eine seit der Beschäftigung mit Whitman vage Wiedergeburtsidee oder eine Erfüllung im Leiden eines einmaligen diesseitigen Lebens gemeint ist.

Nach Ganarás la luz, in einer Zeit völliger Hoffnungslosigkeit, in einer Welt voll Nacht, Einsamkeit und Schatten gibt es dann weder eine eigene Kraft, den "hombre prometeico", noch einen Halt in einer positiven Idee, so daß auch von der Christusfigur keinerlei Kraft mehr ausgeht: "Cristo es la cruz vacía"[124].

Die positivste Interpretation erfährt die Christusgestalt am Ende seines Lebens an einer Stelle in !Oh, este viejo y roto violín!:

---

124) "El Viento o la cruz y la túnica vacías", El ciervo, OC, S. 371.

El es el único rayo de luz
que hasta ahora ha podido atravesar
ese muro terrible del Misterio.

("La carne se hizo luz",
Violín, S. 75)

In einem Anne Frank gewidmeten Gedicht in dem gleichen Buch meint León Felipe Christus inkarniert zu sehen in einem Kind, in dem sich das gesamte Leiden der Welt sammelt, während es in einem Konzentrationslager darauf wartet, verbrannt zu werden:

Puede ser que aquel niño
fuese el mismo Cristo...
El hombre que todos crucificamos.

("?Quién era?", Violín, S. 100)

2. Die nihilistische Welterfahrung

Mit dem fortschreitenden Verlust des Glaubens, der ein Verlust des "Haltes im Begrenzten", des "Gehäuses" (JASPERS) ist, und in dem Maße, in dem das all-ordnende Prinzip fragwürdig wird, drängt in das so entstehende Vakuum das Chaos nach. Dies manifestiert sich am Verlust der eigenen Identität ebenso wie an der Allgegenwart der Finsternis, an dem quälenden Gefühl des Eingeschlossenseins ebenso wie an der völligen Desorientierung. Alle diese Zustände aber sind Kennzeichen einer nihilistischen Welterfahrung, die eine immer intensivere Verdüsterung der geistigen Atmosphäre mit sich bringen.

León Felipe wiederholt in seiner geistigen Entwicklung summarisch die Gesamtentwicklung europäischen Denkens und Empfindens, vom Glauben über den Zweifel zum Nihilismus. "Nihilismus ist [...] nur dort möglich, wo Glaube vorausging; ein Glaube, in dem das Nichts angelegt ist als Glaube an eine Schöpfung ex nihilo, oder als Glaube, der sein Ethos als Negation der Sünde entwickelt"[125]. Diese Voraussetzung ist bei León Felipe ebenso vorhanden wie das Ergebnis: der Absturz in Nacht und Schatten.

---

125) Dieter Arendt (Hrsg.), ' Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche'. Köln 1970, S. 89 f.

Der Verlust der eigenen Identität

Zum ersten Mal taucht die Frage ?Quién soy yo? in "Drop a Star" (1933) auf, d.h. zu einer Zeit, zu der, wie wir sahen, auch die Gottesvorstellung erhebliche Erschütterungen erleidet. Das mathematisch-logische Axiom zur Definition der Identität: "Jede Größe (jedes Ding) ist sich selbst gleich" wird in dem Moment für den Fragenden hinfällig, in dem diese Frage auftaucht und anders beantwortet wird als mit der Feststellung: ich bin ich selbst. Identität ist also vorstellbar als ein in sich selbst Ruhendes, eine Einheit, mit dem Schwerpunkt im Zentrum des eigenen Wesens. Verlagert sich nun dieser Schwerpunkt an die Peripherie oder sogar nach außerhalb, so entsteht ein mehrdeutiges Bild, wodurch sich der Verlust der Identität kennzeichnet. Das trifft für León Felipe mit seinem Selbstverständnis zu. Da er sich selbst ungleich geworden ist, muß er seine Identität außerhalb seiner selbst suchen.

Im Gegensatz zum Gottesverständnis, bei dem ein leidenschaftlicher Wille zu glauben nach und nach der Unfähigkeit zu glauben unterliegt, ist bei der Betrachtung des dichterischen Selbstverständnisses eine solche Entwicklungstendenz nicht feststellbar. Bereits in "Drop a Star" gelangt León Felipe zum Non plus ultra aller negativen Definitionen:

> Yo no soy nadie: un hombre
> con un grito de estopa en la garganta
> y una gota de asfalto en la retina.
>
> ('Un perro negro duerme sobre la luz', OC, S. 103. Unterstr. v. Verf.)

Diese Definition erscheint später so häufig, daß sie der Dichter "mi estribillo predilecto"[126] nennt. Sie bietet also von Anfang an den Hintergrund für alle weiteren Definitionen, die den Versuch darstellen, eine akzeptable Gleichung für die unfaßbar gewordene eigene Existenz zu finden, sich selbst in einem anderen Ding oder Lebewesen wiederzufinden.

Diese Versuche sind zahlreich und ihre Bandbreite erstreckt sich von der Identifikation mit einem verallgemeinernden "Tu", über die Identifikation mit historischen oder fiktiven (dichterischen) Gestalten bis hin zur völligen, sich selbst ausschließenden Negation.

Die Gleichungen, in der das Ich sich nach außen projiziert, und zwar auf die breitestmögliche Basis, die aller Menschen, finden wir in Zeiten, zu denen ein positiver Weg noch für möglich gehalten wird, also bis Ganarás la luz (1943). In einer früheren Version von "Drop a Star" heißt es: "(?Has entendido ya / que Yo eres Tú también?)"[127].

Auch die Vorstellung, daß der Dichter die Stimme aller sei: "Yo no soy más que una voz - la tuya, la de todos -"[128] fällt in diese Zeit, die geprägt ist von der Hoffnung, daß ein Ausweg aus dem Chaos durch eine Verbindung des Whitmanschen Gefühls des Einswerdens mit allen und der aus

---

126) "Jonás se equivoca", Ganarás, OC, S. 290.

127) zitiert bei Elgorriaga, a.a.O., S. 255. - Vgl. a. die Version in OC, S. 105.

128) "La insignia", OC, S. 930.

Nietzsches Quellen genährten Idee des "hombre prometeico" möglich sein könnte. Zahlreiche Definitionen finden sich in "Resumen"[129], einem Gedicht in Prosa. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Gestalten, mit denen sich der Dichter identifiziert: "Me reconozco a veces, [...], por algunos indicios, en Edipo, en Fausto, en Prometeo, en Cristo..."[130]. Diesen Gestalten ist eine Rebellion gegen die Autorität der Götter bzw. Gottes gemeinsam, denn auch die Christusfigur hat bei León Felipe, der ihre Nähe zum Menschen immer wieder betont, diesen Beigeschmack in dem Moment, wo der Mensch sich gegen Gott auflehnt. Auch mit Hiob, der Gott aus seinem Schweigen hervorlockte, und mit Jonas, dem "profeta sin madurar"[131], dessen Prophezeiungen nicht eintrafen, hat er sich identifiziert.

Das Gedicht "El Niño de Vallecas" leitet León Felipe folgendermaßen ein: "Y he aquí que de repente puedo decir otra vez quién soy. Este Niño de Vallecas, pintado por Velázquez, que está en la página que sigue, soy yo. Y tú también. Y todos los españoles del mundo"[132]. Hier wird besonders der Aspekt des schuldlos Leidenden betont. Derselbe Akzent liegt auch auf der Projektion des dichterischen Ichs in die Gestalt Don Quijotes, obwohl hier der unverkennbar aktive Zug des - wenn auch mit unzureichenden Mitteln - für die Gerechtigkeit Kämpfenden die Vorstellung abrundet.

---

129) Ganarás, OC, S. 291 - 294.
130) Ganarás, OC, S. 293.
131) ebda.
132) Ganarás, OC, S. 263.

Mit Walt Whitman fühlt er ebenfalls Gemeinsamkeiten, so daß er sagen kann: "Yo soy Walt Whitman. Y en mi sangre hay un sabor americano, romántico, desorbitado y místico"[133].

Allerdings hat er sich auch mit Tieren identifiziert. Folgendes Zitat macht den Widerspruch, den er selbst in sich gespürt haben mag, deutlich: "Mi canción balbuciente se nutre de mi sangre. Y d e m i c a r n e p o d r i d a. Soy un zopilote que se devora a sí mismo. Soy también el fénix y me alzaré triunfante un día, no de mis cenizas sino de mi propio estiércol"[134]. Den soeben angeführten Gedanken der Überwindung der eigenen Existenz aus eigener Kraft finden wir noch in einem anderen Bild, mit dem der Dichter sich seine Existenz faßbar zu machen versucht: "Soy gusano que sueña". Der Wurm träumt seiner Verwandlung zum Schmetterling entgegen, denn

> [...] el gusano no es un cuento, narradores
> de cuentos, es un signo... un sueño...
> un sueño alegre que empezamos a descifrar
>
> ("El gusano", Llamadme, OC, S. 338)

Noch einmal erscheint diese Vorstellung, diesmal jedoch ohne jede Hoffnung, in El ciervo:

> ?Y si yo fuese tan sólo un acertijo, Señor
> Arcipreste
> y alguien dijera en una fiesta:
> A ver qué cosa es
> "un gusanito ciego
> que camina en la sombra,
> de noche en noche...
> y no sabe quién es"?
>
> ("Acertijo", OC, S. 381)

---

133) "Resumen", Ganarás, OC, S. 292.

134) ebda.

Er sieht sich auch als "el gran blasfemo"[135], "el publicano que no sabe rezar"[136] und als vieles andere. Es würde zu weit führen, alle seine Selbstdefinitionen hier zu erwähnen, denn kaum ein Dichter hat mit solcher Hartnäckigkeit versucht, seinen Namen zu finden und sich wieder und wieder mit den verschiedensten Dingen und Personen verglichen. Fest steht jedenfalls, daß alle diese Definitionen keine vollgültigen Gleichungen sein können, da er sie immer wieder selbst anzweifelt und durch neue ergänzt. Vielmehr beinhalten wohl jede der Definitionen einen Aspekt, eine Eigenschaft, eine Wunschvorstellung des Dichters, ohne daß eine allein imstande wäre, seine komplexe Persönlichkeit ganz in sich zu begreifen.

In El ciervo wird die Frage nach der eigenen Existenz kaum noch gestellt, und wenn, dann taucht sie - wie wir gesehen haben - völlig ein in Nacht, Schatten und Rätselhaftigkeit, ohne daß der Versuch einer Näherungslösung hier noch gemacht würde. Die eigene Existenz ist unlösbar verstrickt in einer sinnlosen Welt. Der Weg zum eigenen Ich ist der Weg nirgendwohin.

Finsternis

Ebenso beherrschend wie in den frühen Gedichten Licht und Transparenz waren, werden in den Gedichten, die eine "zer-

135) "Yo soy el gran blasfemo", Ganarás, OC, S. 277.
136) Llamadme, OC, S. 303.

fallende" Welt wiederspiegeln, Dunkelheit und Undurchsichtigkeit. "Es werde Nacht!" nach FRIES "die Botschaft des Nihilismus"[137] gilt für León Felipes dichterische Welt ab "Drop a Star" (1933). Bereits im Vorwort zu diesem Gedicht heißt es: "El poeta trabaja hoy también en la sombra, como todos"[138]. Das bedeutet, daß es bereits hier außerhalb des Schattens keine Welt mehr gibt: "andamos colgados de la sombra"[139].

In Ganarás la luz wird die Vielschichtigkeit und Allgegenwart des Dunkels noch deutlicher sichtbar:

> Soy la sombra,
> el habitante de la sombra
> y el soldado que lucha con la sombra.
>
> ("Pero diré quién soy más claramente", OC, S. 208)

Der Dichter empfindet sich selbst als Schatten, seine Existenz als schattenhaft. Die Finsternis ist also in ihm. Gleichzeitig umgibt ihn Dunkel, denn er ist der Bewohner einer Welt des Schattens. Es gibt kein Licht, die Konturen verschwimmen, überall ist Nacht.

Dennoch ist die bisweilen, u.a. von LEOPOLDO DE LUIS[140] und vom Dichter selbst vorgebrachte Behauptung, er sein ein Mystiker oder habe doch entschieden mystische Züge, nicht

---

137) Heinrich Fries, 'Nihilismus - die Gefahr unserer Zeit'. Stuttgart 1949, S. 56.

138) OC, S. 97.

139) 'Primer nacimiento'. OC, S. 101.

140) Leopoldo de Luis, 'Notas del "Viejo Violín"'. In: Insula (Madrid), a.a.O., S. 7 u. 10.

ohne weiteres haltbar, denn die Grundsituation ist eine völlig andere. Die Existenz Gottes steht in der Mystik, anders als bei León Felipe, jenseits jeder Diskussion, selbst wenn dieser Gott sich in Nacht und Schweigen hüllt. Diese verschiedene Ausgangsbasis trennt die beiden Auffassungen.

Diese Weltschau ist geprägt von der Farbe des Todes und der Trostlosigkeit, von der absoluten Negation aller Farben[141]. In "Drop a Star" erscheinen die äußere und die innere Welt des Dichters "ahumado y roto como un f i l m quemado"[142] und in einem Teil dieses Gedichts, der den Untertitel trägt 'Un perro negro duerme sobre la luz' ist die Luft erfüllt von erstickendem Ruß:

> (Polvo es el aire, polvo
> de carbón apagado.)
>
> (OC, S. 101)

Die Schwärze verdichtet sich sogar zum manieristisch anmutenden Oxymoron des "vuelo negro de la luz"[143]. Sie erscheint aber nicht allein im optisch wahrnehmbaren, sondern auch im akustischen Bereich, wenn an der gleichen Stelle von "el negro silbo del norte" die Rede ist, oder wenn es kurz zuvor heißt:

> Ronca,
> negra es la voz del hombre.
>
> (OC, S. 100)

---

141) Zur symbolischen Bedeutung der schwarzen Farbe vgl.: Kandinski, a.a.O., S. 98 f., Kranz, a.a.O., S. 73 ff.

142) Vorwort zu "Drop a Star", OC, S. 97.

143) 'Segundo nacimiento', OC, S. 109.

Darüber hinaus steht diese Farbe symbolisch für die Abwesenheit eines moralischen Wertes:

> el humo,
> el perro negro de la injusticia humana
> (ebda)

Es ist die Farbe der Zerstörung schlechthin, sie verkündet die Auslöschung jeden Lebens. In Gegensatz zu Weiß, das als Summe aller Farben erscheint, ist das Schwarz das unendlich Negative, der Gegenpol jeder Existenz. Auch diesen Wert hat sie bei León Feliße:

> La negra pantomima
> fratricida de España
> es vieja como el mundo,
> como el odio y la envidia...
> ("El hacha", EEL1, OC, S. 151, Nr. VI)

Die Welt in El ciervo schließlich ist eingehüllt in Dunkel von Horizont zu Horizont, das Leben erscheint als Auftauchen aus dem Nichts, Kreisen in der Nacht und Zurückkehren zu seinem Ursprung im Nichts:

> Déjadme hundirme en ese pozo negro,
> más abajo del limo y de la larva...
> donde la vida es un fantasma verde
> que nadie vio jamás.
> ("Dame tu oscura hostia", El ciervo, OC, S. 382)

Das Vokabular der Gewalttätigkeit und Zerstörung ist vielfältig und reicht von "corroer", "morder", "quemar" über "carcomer", "desgastar", "perforar" und "desgarrar" bis zu "derribar". Diese in sich sehr aktiven Ausdrücke nehmen jedoch bis zu El ciervo immer mehr ab, in dem Maße nämlich,

in dem die Hoffnung abnimmt und die Existenz als nicht mehr gestaltbar bzw. gestaltungswürdig angesehen wird, in dem das Leben nicht mehr gelebt wird, sondern geschieht.

Eingeschlossensein

Die Kerkervorstellung in ganz verschiedenen Varianten begegnet uns bei León Felipe immer wieder. Es ist das Eingeschlossensein in einem dunklen Innenraum, aus dem nur selten ein Entweichen für möglich gehalten wird und in den kaum je ein schmaler Lichtstrahl dringt:

> ?No es el mundo un gran cántaro obscuro y vano
> con una boca estrecha allá en la luna
> que alguien tapa y destapa
> y deja a veces entreabierta?
>
> ('Un perro negro duerme sobre la luz', OC, S. 100)

In demselben Gedicht ist auch von "el vientre negro del mundo"[144] die Rede, eine Vorstellung, die noch in El ciervo den Dichter beschäftigt:

> ?No ha pensado usted nunca, Señor Arcipreste,
> que bien podemos ser el alimento de un dios
> glotón y monstruoso...
> y que estamos aquí como en un túnel descomunal
> y oscuro,
> como en un gran esófago,
> descendiendo...
> descendiendo...
> descendiendo lentamente,
> pasando por los sórdidos, torcidos y laberínticos
> intestinos de la Historia?...
> Alguien nos ha tragado.
>
> ("Pedigree", OC, S. 374)

144) OC, S. 104.

In diesen Innenräumen herrschen Nacht und Schweigen. Der Mensch ist dazu verdammt, sein sinnloses Leben, das sich in einer immer enger werdenden Spirale dem absoluten Nullpunkt nähert, ohne Trost und Hoffnung von sich Besitz ergreifen zu lassen. Diese Art von Leben könnte man schon fast als völlig passives Gelebt-Werden bezeichnen. Leben und Tod werden in El ciervo häufig gleichgesetzt. Selten jedoch erreicht diese Gleichung eine solche Dichte und Prägnanz wie in dem folgenden Gedicht:

Todo es una prisión

Ahora vendrá la muerte
por el espeso muro de la noche
a cambiarte del calabozo
al catafalco...
Todo es una prisión.
Y la Nada también... La nada:
el Infinito encarcelado
en el cero vacío y absoluto...

("El ciervo", OC, S. 383)

Dieses Gedicht ist außerdem noch bemerkenswert wegen der Vorstellung, daß auch das Nichts eingekerkert gedacht wird. Das heißt aber, daß das Jenseits als ein ebensolcher Kerker erscheint wie das Diesseits in seinem düsteren Innenraum. Die gleiche Idee des in einem Innenraum verschlossenen Jenseits, sei es nun das Heil oder das Nichts, finden wir in dem Gedicht "La palabra", in dem Gott "con la fuerza de la blasfemia o la plegaria" der Schädel eingeschlagen werden soll, um endlich zu erfahren "si dentro de su cráneo / está la Luz... o está la Nada"[145].

145) El ciervo, OC, S. 364.

In einer so begrenzten Welt gibt es weder Licht noch Perspektive, kein Ideal und kein Ziel:

> -No hay estrellas lejanas:
> los horizontes son macizos
> y están hechos con la carne podrida de los muertos.
> ("Poesía y dialéctica", EELl, OC, S. 159)

Desorientierung

Das Motiv des ziellos durch die Welt Irrens findet sich schon in Versos I[146]. Da jedoch wird das Irren als subjektive Empfindung dargestellt, von dem der objektive, in einem christlichen Gott begründete Sinn nicht angetastet wird: "ya vendrá un viento fuerte que me lleve a mi sitio"[147].

In Versos II fehlt dieses Motiv völlig. Es ist ein Buch, das sich durch seine Frag-losigkeit auszeichnet, ein bemerkenswerter Umstand, weil Áusrufe und Fragen zu den beliebtesten stilistischen Mitteln León Felipes zählen. Es ist ein Buch der Aussagen, der Feststellungen, kennzeichnend für eine Haltung fest auf dem Boden der Tatsachen.

In "Drop a Star", in dem die Nacht hereinbricht und die Welt sich zu einem erdrückenden Innenraum schließt, wird folglich auch die Orientierung schwierig, wenn nicht gar unmöglich:

---

146) OC, S. 54, Nr. 10; S. 56, Nr. 14; S. 57, Nr. 16; S. 59, Nr. 21.

147) OC, S. 61, Nr. 26.

-?Qué hora es?...?Dónde estoy?
?Anda o está parado el reloj del Consistorio?

('Un perro negro duerme sobre la luz', OC, S. 101)

Räumliche und zeitliche Fixierung fallen aus, so läßt sich auch Richtung und Ziel des Lebens nicht mehr ausmachen:

"?Quién soy yo?
"?Me he escapado de un sueño o navego hacia un sueño?
[...]
"?Se enrolla o se desenrolla el film?
"Este túnel, ?me trae o me lleva?
"?Me aguardan los gusanos o los ángeles?

(ebda, S. 102)

Allerdings wird die Richtung des Lebens als Fallen empfunden. In dem folgenden Zitat wird deutlich, daß Desorientierung und Verwirrung bereits hier vollkommen sind:

Y caer, caer, caer...
(?Hacia arriba?... ?Hacia abajo?...
?Cual es la mano derecha del sol?
?De qué partido es el abismo?
?A qué lado cae el infinito?)

('Segundo nacimiento', "Drop a Star", OC, S. 109)

In Español del exodo y del llanto ist die Kraft des Hasses und der Tränen so groß, daß existentielle Probleme fast ganz überdeckt werden. Doch schon in Ganarás la luz tauchen sie vielfältig wieder auf, allen andern Fragen voran, die Frage nach der eigenen Identität, die sich hier zur quälenden Obsession verdichtet.

Die optische Desorientierung, die Auflösung der Erkenntnis vermittelnden Funktion der Augen begegnet uns allerdings

bereits in Español del éxodo y del llanto. Schon in dem Gedicht "En la clínica del oculista" heißt es:

> Doctor, creo que tengo
> algo extraño en los ojos.
> Oigame bien Doctor:
> Todo aquello que es gótico
> místico y vertical
> lo veo ahora vencido
> achatado y barroco...
>
> (OC, S. 174)

Ebenso in Ganarás la luz:

> "?No pusiste allí un candil?
> ?Cómo me parecen dos?"
>
> ("El sueño, la locura, el borracho...", OC, S. 243)

Die Desorientierung erfaßt auch Ursprung und Ziel des Lebens in Ganarás la luz:

> ?Venimos a crecer o a purgar?
> ?Nos abrieron la puerta o la forzamos?
> ?Quién estaba allí cuando partimos?
> ?Quién nos despidió en el otro lado?
> ?El gorila
> o el ángel desterrado?
>
> ("?Y el hombre?", OC, S. 247)

Das bezeichnenderweise "Interrogatorio" betitelte Gedicht charakterisiert den völligen Verlust der optischen und akustischen Orientierung, einen Tatbestand, den wir bereits bei der Betrachtung der Innenräume beleuchteten:

> -?Era un hipo aquel ruido?
> ?Viste bien de dónde salía?
> ?No eran burbujas?... ?O el ruido del légamo?
> ?El ruido del Viento sobre el légamo?
> -No puedo precisar... !Todo pasó en la sombra!
>
> (Llamadme, OC, S. 307)

Auch die Thematik von der Austauschbarkeit von Leben und Tod, von der Aufhebung der Gegensätze, nicht jedoch in einer größeren neuen Einheit, sondern als Ergebnis der Orientierungslosigkeit, finden wir in diesem letztgenannten Gedichtband und später. In einer schwankenden Welt, in der kein Ding mehr einen eindeutig bestimmbaren Platz hat, ist jedes Ding in jedes andere verwandelbar, nicht jedoch mit den Zauberkräften der Magie eines großen Willens, sondern durch das irritierende Wirken des unbeeinflußbaren Chaos. In dem Gedicht "Nacemos o morimos" lesen wir:

> ?Por qué estoy aquí?
> y ?Para qué estoy aquí?
> ?Por dónde entré?
> y?por dónde voy a salir?
>
> (Llamadme, OC, S. 309)

Diese Frage bildet die Grundmelodie des gesamten Buches El ciervo, wo die Variationen der Desorientierung und Sinnlosigkeit in Fülle auftreten.

Das Symbol des Kreises und der Kreisbewegung als Ausdruck der Auswegslosigkeit, des Gefangenseins und der Sinnlosigkeit der Existenz ist das beherrschende Bild dieses Gedichtbandes. Es trat zwar auch schon in früheren Gedichten auf, wird aber erst hier zum Alptraum, zur Obsession. Eingeleitet wird das Buch mit einem Zitat aus dem Prediger Salomo:

> "Aquello que ha sido es lo que será, y lo que se ha hecho, lo que se volverá a hacer."
>
> (OC, S. 345)

Dieses Zitat faßt in Kürze den Inhalt des ganzen Buches. Die Vorstellung, daß die Einzelexistenz, die Geschichte, die Entwicklung des Universums in sich ewig gleich ist und niemals auch nur den Funken einer Neuerung oder Abweichung, geschweige denn eines Ausbruchs zuläßt, reicht aus, einen Menschen in Verzweiflung zu stürzen, der außerhalb seiner selbst kein Heil und in sich keinen Glauben und keine Hoffnung finden kann. Für ihn ist das Leben "una cadena de mandíbulas abiertas y devoradoras"[148], eines mechanischen Verschlingens und Verschlungenwerdens, eines ebenso sinnlosen wie ewigen Kreislaufes.

Auch der äußere Aufbau dieses Buches bietet dasselbe Bild: bei der Grundthematik der Frage der Existenz besteht das Buch aus einem einleitenden Teil, einer Art Rahmenhandlung, einem nur vier Gedichte umfassenden, "Las medidas" betitelten Teil und dem 44 Gedichte umfassenden Hauptteil mit dem Titel: "Juegos". Das Gewicht des Zufalls in einem geschlossenen und unausweichlichen Kreis ist auffallend. Der Zufall aber ist die wirkende Kraft des Chaos.

Ob es "La noria"[149], "El reloj"[150], "El hipo"[151] oder "este mecanismo de mi sangre"[152] ist, immer liegt die Vorstellung von Eintönigkeit, Langeweile und Überdruß zugrunde, die ihm

148) "Pedigree", El ciervo, OC, S. 374.
149) OC, S. 353.
150) ebda.
151) OC, S. 354.
152) "Otro reloj", OC, S. 355.

schon in Versos I[153], wie wir uns erinnern, vor einer möglichen ewigen Wiederholung des Gleichen Abscheu einflößte[154].

Unter diesen Voraussetzungen verschließt das Leben sich im Geheimnis, wird zum Labyrinth und zum Rätsel. Der Mensch ist ein mißglücktes Gebilde, "un pan, un poema mal hecho"[155], dem Vernichtung gebührt. Auch auf die Stufe niederer und verachteter Tiere sinken León Felipes Symbole für die menschliche Existenz hinab. Schon in Español del éxodo y del llanto heißt es:

> el hombre
> es un insecto
> que vive en las partes pestilentes y rojas
> del mono y del camello
>
> ("Loqueros... relojeros...",
> EELl, S. 134)

Doch erst in El ciervo treten diese negativen Bilder gehäuft auf. Der Mensch ist "una rata atrapada en el cepo"[156], weniger als "un pobre perro perdido y solitario"[157] oder eine "mosca verde"[158]. In der Mühe und Vergeblichkeit seines Tuns vergleicht León Felipe den Menschen mit Atlas, Sisyphos

---

153) "Romero sólo", OC, S. 46 ff.; S. 64 f., Nr. 31.

154) Für weitere Ausführungen zur Kreisvorstellung vgl. a. die Arbeit von Electra Arenal de Rodríguez, 'La obra poética de León Felipe'. "Master's Thesis" der Faculty of Philosophy der Columbia University, New York 1961. Unveröffentlicht. - S. 26 - 38.

155) "El mal poema", El ciervo, OC, S. 367.

156) "La rata", OC, S. 368.

157) "Aullidos", OC, S. 369.

158) "La mosca", OC, S. 378 u. "Ahí", OC, S. 385.

und einem "escarabajo con su bola de estiercol ahí eternamente a las espaldas... dando vueltas y vueltas..."[159]. Wenn sich nun die menschliche Existenz als derart sinnlos erweist, liegt es nahe zu sagen: "Todos somos fantasmas"[160], denn das transponiert das menschliche Leben auf eine Ebene der Unwirklichkeit, des Traumes, von dem es nur ein kleiner Schritt bis auf die andere Seite des Traumes, den Tod, ist:

> No había otra salida que la muerte...
> la destrucción... el sueño... el Gran Sueño
> otra vez... el divorcio definitivo
> de la arcilla y el Viento.
>
> ("El cántaro", OC, S. 365)

c) Die Sehnsucht nach dem Ausweg aus dem Chaos und die Möglichkeiten zur Verwirklichung

1. Tangente und Flügel

Die immer größer werdende Ausweglosigkeit spiegelt sich auch in dem immer stärkeren Wunsch zu fliehen.

Das stärkste Symbol dieses Wunsches finden wir in der Tangente. Es ist deshalb besonders eindrucksvoll, weil die Kreisvorstellung so konstant in León Felipes Gedankenwelt erscheint und weil die Basis beider Vorstellungen geometrischer Natur ist. Die Geometrie aber ist eine reduzierende Wissenschaft und eignet sich deshalb besonders gut zur Veranschaulichung komplexer Vorgänge.

---

159) "El escarabajo", OC, S. 377.
160) "Fantasmas", OC, S. 364.

Schon in "Drop a Star", wo - wie wir sahen - die Gedankenwelt zum erstenmal geschwärzt wird von Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung und wo die Kreisvorstellung zum ersten Mal alle Schichten der Welterfahrung erfaßt, taucht auch zum ersten Mal neben anderen, für León Felipe typischen Bildern des Ausbruchs (quilla, almendra) die Tangente auf:

> Entonces me iré.
> Será el tiempo del vuelo y de la huida,
> de abrir con la quilla, con la almendra de la razón
> desesperada, ciega, rota,
> el malecón de la frente;
> de limar los grillos,
> de matar al dragón,
> de romper este cántaro,
> de salir de la rueda,
> de tomar la tangente,
> de escapar,
> de escaparse de estas aguas roturadas,
> estancadas,
> espejos embusteros de las estrellas,
> y entrar de lleno en el mar abierto de la locura.
>
> ('Segundo nacimiento', OC, S. 108)

Und in Español del éxodo y del llanto ist von den "tangentes encendidas" die Rede, die aus den sterbenden Kreisen ausbrechen[161]. Noch in El ciervo ist die Tangente das Vehikel des leidenschaftlichen Fluchtwunsches des Dichters:

> ?Esa línea de fuego tangencial que se escapa del círculo
> y luego se convierte en un disparo?
> Porqué el cielo... Señor Arcipreste, ?sabe usted?
> no hay arriba ni hay abajo...
> y la estrella del hombre
> es la que ese disparo va buscando,
> ese cohete místico o suicida, rebelde escapado...
> de la noria del Tiempo
> como el dardo,
> como el rayo,
> como el salmo.
>
> ("La tangente", El ciervo, OC, S. 376)

161) "Poesía y dialéctica", EEL1, OC, S. 161.

Flügel sind seit jeher der Traum der Menschheit gewesen und so ist diese Vorstellung eine der traditionsreichsten aber auch abgenutztesten für die Sehnsucht nach Freiheit. León Felipe fügt dem einen neuen Akzent hinzu, und zwar durch die dynamische Idee, daß die Schulterblätter bei allen Menschen verkümmerte Flügel seien.

In "Drop a Star" lesen wir von dem neuen Menschen:

> Y se dirá del hombre:
> está empezando a echar las alas,
> como ahora se dice del niño:
> está empezando a echar los dientes.
> No habrá dolor de encías...,
> habrá dolor de omóplatos laminados.
>
> ('Segundo nacimiento, OC, S. 108)

Eine Variante dieser Vorstellung ist die liebevolle Erklärung des Buckels bei einigen Menschen, zu der er im hohen Alter durch den Tod seines kindlichen, buckligen Freundes, Rubén, angeregt wurde:

> !Yo sostengo que son ángeles
> todos los jorobados del mundo!...
> y pienso
> que un día, allá en el cielo,
> toparon con una nube negra y dura
> y se cayeron a la tierra.
> Entonces se les quebraron las alas,
> se les apelotonaron torpe y grotescamente
> sobre los hombros
> y se quedaron prisioneros en el mundo
> bajo una lluvia bárbara y humana
> de burlas y de espinas.
>
> ("Angeles", Violín, S. 115)

Die Vorstellung der Flügel begegnet uns vorwiegend in Zeiten, in denen noch eine irgendwie geartete Hoffnung vorhanden ist. Das gilt auch für León Felipes Bewunderung der

Verwandlung der Raupe zum Schmetterling, was - wie wir bereits sahen - für ihn zu einem Gleichnis der Hoffnung für den Ausweg aus der Verzweiflung der menschlichen Existenz wird.

2. Tränen

Eines der dominierenden Symbole in Español del éxodo y del llanto und in Ganarás la luz sind Tränen. Sie sind, ebenso wie die Blasphemie, Ausdruck der Verzweiflung und des Schmerzes über die verlorene Heimat, was - wie immer deutlicher wird - mit dem Verlust jeden Haltes identisch ist. Der Vorgang der völligen Anerkennung dieses sofort intuitiv erfaßten Sachverhaltes erstreckt sich über Jahrzehnte.

Zunächst scheint jedoch den Tränen, der Fülle der Leiden, eine starke, erlösende Kraft innezuwohnen[162]:

> Ganarás el pan con el sudor de tu frente
> y l a l u z c o n e l d o l o r d e t u s
> o j o s .
> Tus ojos son las fuentes del llanto y de la luz.
> ("No he venido a cantar", Ganarás, OC, S. 208)

Allen Menschen wird zugerufen: "!Regad la sombra!"[163], denn mit diesem Bild wird die zugrunde liegende uralte Vorstellung der Fruchtbarkeit des Wassers offenbar. Die ausgetrock-

---

162) Vgl. dazu besonders: Ganarás, OC, S. 207 - 223.
163) "?Nacemos o morimos?", Llamadme, OC, S. 310.

nete Natur, eine gelbe und sterile Wüste, verlangt nach dem Wasser der Tränen, eines Meeres von Tränen[164]. Tränen sind die einzige Möglichkeit, das gefangene Licht zu befreien[165], sie sind die einzige Münze, die bei dem Tauschhandel Gottes akzeptiert wird, so daß sogar die Toten auf die Erde zurückkehren, um ihre achtlos irgendwo vergossenen Tränen zu sammeln[166].

Doch diese verzweifelten Tränen, dieser "llanto seco del polvo" ist "llanto /que/ no aglutina"[167], wie der Dichter schon in "El hacha" befürchtet hatte. Auch die Tränen haben nicht die Kraft, die Welt neu zu ordnen. Und so bleiben sie ohne Funktion, als Ausdruck der Kraftlosigkeit bestehen: "comencé llorando y regreso llorando"[168].

3. Der "neue" Mensch: Don Quijote und Prometheus.

Sichtbarer Ausdruck dieser Vorstellung eines Neubeginns ist die Projektion in die als eminent aktiv gedachten Figuren Don Quijote und Prometheus, die Verkörperungen des Wahnsinns und der Rebellion. Auf die erste Figur wurde bereits weiter oben[169] hingewiesen, und soll später noch bei der Behandlung des Ideals der Gerechtigkeit näher eingegangen werden. Zusammenfassend sei hier erwähnt, daß gerade die Wahl dieser

---

164) "El hacha", EELl, OC, S. 145.
165) "La esclava", Ganarás, OC, S. 215.
166) "Los muertos vuelven", Ganarás, OC, S. 219.
167) "El hacha", EELl, OC, S. 144.
168) "Regreso", El ciervo, OC, S. 380.
169) Vgl. S. 58 u. 63.

Figur symptomatisch ist für den Glauben an die Verwirklichung des Ideals: die Mittel, mit denen gekämpft wird, ein Pappvisier und eine zerbrochene Lanze, sind völlig unzureichend und führen zum Untergang.

Bessere Chancen scheint der "hombre prometeico", der "hombre heroico" beinahe Nietzschescher Prägung, zu haben. Er ist ein kraftvolles Bild des erfolgreichen Rebellen gegen die Götter. Doch genauso wie die Kraft des Prometheus sich letztlich nicht mit der Kraft der Götter messen konnte, unterliegt auch der prometheische Mensch schließlich der Übermacht des Schweigens und des Nichts[170]. In El ciervo taucht er überhaupt nicht mehr auf. Da der neue Mensch nicht die Kraft hat, aus sich selbst eine neue Ordnung zu schaffen, den Dingen Maß und Mitte zu sein, schlägt die als Ordnung gewollte Tat in eine ins Negative gerichtete Flucht um. Es ist wohl das Dilemma, das bereits Nietzsche ahnte, als er seinen Übermenschen, der nur durch den Willen zur Macht geformt sein sollte, schließlich doch die alten Werte im Übermaß besitzen ließ.

Das ist auch einer von León Felipes tragischen Widersprüchen, daß er an den christlichen Werten formal festhält[171] sich nach ihrer Verwirklichung sehnt, während er gleichzeitig erklärt, daß Gott tot ist, und daß er dennoch nicht

---

170) s. S. 58 ; Vgl. 'Segundo nacimiento', "Drop a Star", OC, S. 108 u. "Prometeo", Ganarás, OC, S. 225 - 237.

171) Vgl. dazu die Ausführungen zu seinen Idealen im folgenden Kapitel.

den Menschen als Ursprung neuer Werte bewußt einsetzt. Der Widerspruch liegt in der unklaren Trennung von Wert und Wertursprung. Der neue Mensch soll zwar Träger der alten Werte (es sind ja letztlich humanistische Werte) sein, ist jedoch nicht ihr Urheber und setzt kein neues Maß.

Das Ergebnis ist ein Kreisen auf der Peripherie, der leidenschaftliche aber immer kraftlosere Versuch, zu einem Zentrum vorzudringen, das sich bei jeder Näherung als weniger existent erweist. Nach dem Verlust des zentralen ordnenden Prinzips, des christlichen Gottes, ist das so entstandene Vakuum weder auszuloten noch zu füllen. Die Enttäuschung über diesen Tatbestand schlägt sich zunächst nieder in aktiver Verzweiflung. Die Hoffnung, ein neues Zentrum, einen neuen Halt im heroischen Menschen z.B. zu finden, erweist sich als trügerisch, und die Zentrifugalkraft des um das Nichts rotierenden Menschen wird so stark, daß die Kontrolle durch das Bewußtsein, die Feststellung des Aufenthaltsortes, unmöglich wird. So ist die Folge nach dem Gesetz des freien Falls der immer schnellere Absturz ins Chaos.

d) Zielvorstellungen: das Ideal

Den Idealen des Dichters, das gilt mit gewissen Einschränkungen auch für die Gerechtigkeit, eignet eine auffallende Profillosigkeit. Der erstrebte Zustand wird an keiner Stelle positiv ausgemalt; dadurch erscheint die Zielvorstellung ungewiß und verschwommen.

Die einzige Möglichkeit, dennoch etwas über das Ziel auszusagen, ergibt sich aus der Betrachtung der realen Anhaltspunkte für den quasi-paradiesischen Zustand: indem man nämlich die angeprangerten Mißstände betrachtet und deren Komplement, das abwesende Positive, stückweise zu einem - immer noch sehr lückenhaften - Bild zusammenzusetzen versucht. Die bessere Welt kennzeichnet sich demnach durch das Fehlen von Ungerechtigkeit, Haß, Häßlichem, Lüge, Leiden und Trauer, die in so mannigfaltiger Weise in León Felipes Dichtung gestaltet sind. Positiv ausgedrückt sind das aber, wie wir noch sehen werden, genau die Ideale León Felipes: Gerechtigkeit, Liebe, Schönheit, Wahrheit, Freude. Dadurch, daß sie den abstrakten Bereich kaum verlassen - mit Ausnahme der Gerechtigkeit - weder durch Inkarnation in einer Gestalt noch durch Projektion in eine Situation, sind sie nicht imstande, eine positive Vorstellung zu wecken. Auffallend ist, daß das Ideal der Freiheit ungenannt bleibt. Und doch ist León Felipes Dichtung über Jahrzehnte ein einziger Schrei nach Befreiung aus dem Kerker der Existenz. Vielleicht könnte man die zentrale Bedeutung des Viento auch zum Teil aus dieser Freiheits-Sehnsucht erklären.

Die genannte Unfähigkeit, den positiven Zustand zu gestalten, deutet den Verlust des Glaubens an seine Verwirklichung an. Das Einzige, das bleibt, ist eine vage Hoffnung, dieser Zustand könnte dennoch möglich sein, auch wenn Verstand und Vorstellungsvermögen längst kapituliert haben. Diese Hoffnung ist es auch, die trotz der evidenten Übermacht einer "zerfallenden" Welt vor dem völligen Absturz ins Nichts bewahrt.

1. Gerechtigkeit

Gerechtigkeit ist das große Ideal León Felipes, das in seinem Werk überall gegenwärtig ist und sich in Zeiten des besonderen Bewußtseins der Ungerechtigkeit in der Welt bis zur Obsession steigern und verdichten kann.

Das Bewußtsein der Ungerechtigkeit und die Sehnsucht nach Gerechtigkeit finden sich schon in den Versos I. Da sind sie jedoch noch völlig in das Ordnungssystem des christlichen Glaubens eingebettet:

> Yo también tengo hambre
> y sed de justicia,
> Nazareno...
>
> (OC, S. 59, Nr. 20)

Obwohl die Gerechtigkeit hier nicht genauer charakterisiert wird, darf aus dem vorgegebenen traditionellen Glaubensschema deduziert werden, daß sie in diesem Sinne definiert ist, d.h. im Netzwerk christlicher Werte einen festen Platz einnimmt.

Gerechtigkeit ist die Basis von Gesellschaft, Staat und Kirche und somit fundamental für das menschliche Zusammenleben überhaupt. Im Christentum ist die göttliche Gerechtigkeit, deren absolute Norm dieser Gott selbst ist, Ursprung aller menschlichen Gerechtigkeit. Ein Teilaspekt, die soziale Gerechtigkeit, zieht von Anfang an León Felipes besonderes Interesse auf sich. Schon in den "Prologuillos" zu Versos I heißt es:

> Poesía...
> tristeza honda y ambición del alma...
> ¡cuándo te darás a todos... a todos,
> al príncipe y al paria,
> a todos...
> sin ritmo y sin palabras!...
>
> (OC, S. 35, Nr. 2, Unterstr. v. Verf.)

Ebenso wie die Dichtung und die dahinterstehenden Werte sich allen, nicht nur einer Elite, erschließen sollen, werden eines Tages, so hofft der Dichter, alle Menschen Träger dieser Gerechtigkeit sein:

> Un día todos sabemos hacer justicia;
> tan bien como el rey hebreo,
> la hizo
> Sancho el escudero
> y el villano
> Pedro Crespo...
>
> ("Romero sólo", Versos I, OC, S. 47)

Angestrebt wird in dem oben zitierten Gedicht Nr. 20[172] als persönlicher Beitrag die Nachfolge Christi, was der christlichen Auffassung von Gerechtigkeit entspräche.

---

172) s. S. 90.

An anderer Stelle wird, fast mit den gleichen Worten, die Nachfolge Don Quijotes angestrebt:

> que yo también voy cargado
> de amargura
> y no puedo batallar.
> Ponme a la grupa contigo,
> caballero del honor,
> ponme a la grupa contigo
> y llévame a ser contigo
> pastor...
>
> ("Vencidos...", Versos I, OC, S. 48 f., Unterstr. v. Verf.)

Auffallend ist das passive Element (llévame) in beiden Gedichten. Die Initiative zur Verwirklichung wird also nach außerhalb verlegt, soll von Christus bzw. Don Quijote ausgehen. Die Verkörperung der Gerechtigkeit schaffenden Gerechtigkeit verlagert sich im späteren Werk immer mehr auf die Person Don Quijotes - eine Entwicklung, die parallel dem wachsenden Zweifel am christlichen Glauben und seiner Wahrheit verläuft.

In den Versos II, die in einer schöpferischen Zeit innerer Ruhe (1925 - 1929) entstanden, bleibt die Gerechtigkeit als Thema gewissermaßen ausgespart. Doch schon in "Drop a Star" (1933) - einer Gesamtschau des menschlichen Schicksals - beunruhigt den Dichter die Frage aufs Neue und dieses Mal so tief, daß die Gerechtigkeit zum Grundthema dieses großen Gedichts wird. Die Gewalt und Allgegenwart der Ungerechtigkeit, die die gesamte Welt verdüstert, erscheint konzentriert in einem überaus einprägsamen und markanten Bild: "Un perro negro duerme sobre la

luz"[173]. Und weiter unten heißt es:

> !Oh, y cómo veríamos el mundo,
> la desnudez, la transparencia de la Verdad y
> la Belleza
> si no estuviese ahí,
> tumbado en el aire,
> manchando la luz,
> mordiendo mis ojos,
> el humo,
> el perro negro de la injusticia humana!
>
> De aquí,
> de mis plantas,
> sólo de mis plantas
> sube hollín suficiente para estrangular el sol.
>
> (ebda.)

Aus der alles Positive erstickenden Macht der Ungerechtigkeit kann man schon hier, gewissermaßen als spiegelbildliche Ergänzung, die Vorrangstellung der Gerechtigkeit vor allen anderen Werten ableiten, indem sie erst die Voraussetzung für deren Entfaltung schafft. Dieser Gedanke wird später erweitert und intensiviert dadurch, daß höchste Werte mit der Gerechtigkeit identifiziert werden: "el espíritu es justicia. Y la justicia es amor, generosidad, c a r i d a d"[174]. Oder auch dadurch, daß sie als Ausgangspunkt für Ordnung[175] und Frieden[176] dasteht; und schließlich dadurch, daß ihr ein höherer Rang als Familie, Stadt, Vaterland oder Geschichte zugeschrieben wird[177] und sie damit zum überzeitlichen Prinzip aufsteigt.

---

173) OC, S. 100.

174) "Payaso", S. 54.

175) "El orden no es más que una consecuencia de la justicia" in: "Payaso", S. 55.

176) "La justicia vale más que la paz" in: "Payaso", S. 60.

177) ebda.

In einem Non plus ultra aller möglichen Definitionen erreicht sie sogar den Status einer Urzelle aller Existenz, dem "logos" der Genesis vergleichbar:

> La justicia vale más que el sol y que todos los mundos conocidos y por conocer. Y si se derrumbase el universo y se salvase la justicia, todo podría comenzar otra vez, porque el principio generador del mundo se habría salvado.
>
> ("Payaso", S. 60. Unterstr. v. Verf.)

Der Aufstieg der Gerechtigkeit zu so hohem Rang vollzieht sich vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs. Das Erleben des Krieges mit all seinen Greueln und Leiden mußte im Dichter das Gefühl von der Ungerechtigkeit in der Welt ins Unendliche steigern. Hinzu kam, daß die für ihn "gerechte" Sache der Republik an der Zersplitterung der einzelnen Kräfte, unzureichender Organisation und dem Mangel an Hilfsmitteln litt und so schließlich von den aufständischen Generalen besiegt werden konnte. Das ist für León Felipe ein Gleichnis großen Stils, denn die Sache der Gerechtigkeit wird immer mit unzulänglichen Mitteln verteidigt, wie ein wiederholt gebrauchtes Bild verdeutlicht: "La Justicia se defiende con una lanza rota y con una visera de papel."[178] Und so ist es unausbleiblich, daß sie, ebenso wie Don Quijote, von dem diese Requisiten stammen, besiegt wird.

Die Niederlage der Republik, die der Dichter zu dieser Zeit (1939) mit dem endgültigen Untergang Spaniens gleich-

---

178) "La insignia", OC, S. 944.

setzt (Está muerta. !Miradla!), läßt ihn mit Bitterkeit die Stellung und Wertschätzung der Gerechtigkeit in der Welt beklagen:

> ahora que la Justicia vale menos,
> mucho menos, que el orín de los perros;
> [...]
> tiene menos,
> infinitamente menos
> categoría que el estiércol.
>
> ("Loqueros... relojeros...", EEL1, OC, S. 136 f.)

Die Gerechtigkeit präsentiert sich als unterster Wert - als Unwert - verachtet und entwürdigt, und ist dennoch nicht tot, solange jemand für sie eintritt, und sei es ein Payaso, ein Don Quijote, den keiner ernst nimmt.

Nachdem dieses Thema unter der direkten Wirkung des Bürgerkrieges in "La insignia" und "El Payaso" seine größte Intensität erreicht hat, versickert es allmählich wieder zu einer Art Unterstrom des Bewußtseins, der dann und wann wieder zutage tritt, wobei in zunehmendem Maße die negativen Aspekte des Themas zum Tragen kommen:

> Ya no quiero otra cosa...
> Ni siquiera ver el sol...
> ese sol de injusticia que alumbra tan sólo para que
> el G r a n T r a i d o r de
> l a T r i b u E s p a ñ o l a
> contemple bien sus úlceras
> pestilentes.
>
> ("Mi regreso", Llamadme, OC, S. 322, Unterstr. v. Verf.)

Hier ist es die begrenzte Situation Spaniens, unter der er tief leidet und später, in El ciervo, hat sich sein Blick

wieder der Gesamtsituation der Menschheit zugewandt. Es wird da ein Bild der Schöpfung entworfen, das auf dem Prinzip der Ungerechtigkeit basiert: der Hirsch - Inkarnation der Liebe - ist dazu geschaffen, sein Leben lang auf der Flucht zu sein vor seinem Verfolger, dem Menschen.

In dem postumen Buch Rocinante steigt die Gerechtigkeit wiederum zum zentralen Thema auf.

2. Ideales menores: Liebe, Schönheit, Wahrheit, Freude.

Neben der konstanten Sorge um Gerechtigkeit erscheinen die anderen Ideale León Felipes sparsam charakterisiert. Das gilt mit gewissen Einschränkungen für die Liebe, die nach der Gerechtigkeit den zweiten Platz in der Rangordnung der Ideale einnimmt. Sie hebt sich noch in gewissem Maße aus der Vagheit bloßer Anspielung hervor, auch wenn ein bedeutender Teilaspekt - die geschlechtliche Liebe - fast völlig ausgespart bleibt. León Felipe selbst sagt in einer Unterhaltung mit Juan Cervera Sánchis, die Liebe in diesem Sinne habe eine recht geringe Rolle in seinem Leben gespielt[179]. Das zeigt sich auch in seinem Werk, in dem es keine Liebesgedichte gibt, will man von den "Dos madrigales" in Versos I einmal absehen.

---

179) Juan Cervera Sánchis, 'Conversaciones con León Felipe, poeta de barro y luz', in: Indice (Madrid), XXIII. Jg. Nr. 236, Okt. 1968, S. 34..

Überhaupt ist das weibliche Element in León Felipes Gedichten (nicht in seinen Theaterstücken) auffallend wenig vertreten. Die Frau als Geliebte erscheint zwar in einigen Gedichten[180] - auch wenn es keines Liebengedichte sind - doch einmal gehören diese Gedichte ausschließlich seiner frühen Schaffensperiode an (Versos I) und zum andern kommt der Frau darin keine zentrale Bedeutung zu.

Darüber hinaus sind drei seiner Gedichtbücher und eine Anzahl Einzelgedichte Frauen gewidmet, zwei Gedichte haben den Tod seiner Frau zum Anlaß[181] bzw. Inhalt[182].

Die Frau als Mutter nimmt eine etwas wichtigere Stellung ein. Eines seiner ergreifendsten Gedichte - "Un caballo blanco"[183], in dem er die verlorene Kindheit erinnert, ist an seine Mutter gerichtet, zu der er ein sehr inniges Verhältnis hatte. Auch in Zeiten des Umsturzes spielen Mütter eine wesentliche Rolle: sie werden aufgerufen, die Stirn ihrer Söhne mit dem Zeichen der Revolution zu siegeln[184]. Als Todesahnungen den Dichter streifen, sehnt er sich in die Geborgenheit des Mutterleibes zurück, wobei die Vorstellung einer realen Rückkehr in den pränatalen Zustand sich mit der einer umgreifenderen Rückkehr in den

---

180) OC, S. 49, Nr. 6; S. 52, Nr. 7; S. 53, Nr. 8; S. 58, Nr. 17; S. 68, Nr. 36; S. 69, Nr. 37; S. 71 f.

181) "Otro baile", El ciervo, OC, S. 361.

182) "Bertuca", OC, S. 399. Im Anhang wiedergegeben.

183) Versos I, OC, S. 67.

184) "La insignia", OC, S. 935.

Schoß der tellus mater verbindet, so daß der Zyklus eines Lebens sich vollkommen und nahtlos schließt[185].

Das Ideal der Liebe bei León Felipe ist jedoch nicht auf bestimmte Personen, weder Geliebte noch Mutter, ausgerichtet, sondern ist umfassend im Whitman'schen Sinne zu begreifen, den der Dichter selbst zur Erläuterung seiner Auffassung zitiert: "Aquel que camina una sola legua sin amor,/ camina amortajado hacia su propio funeral"[186].

Dieses Ideal gehört schon seit den ersten Gedichten zu den Konstanten in León Felipes dichterischer Welt und gewinnt nach der Gerechtigkeit, wie bereits erwähnt, am meisten Profil. Während die Gerechtigkeit ein streitbares, aktives Ideal ist - 1. ist sie das principio generador del mundo und 2. wird sie, wenn auch unzureichend, von Don Quijote verteidigt - eignet der Liebe ein eher passiver Zug.

Schon in Versos I ist sie fern, hoch, ewig und in ihrer Unerreichbarkeit gewissermaßen statisch:

> Allá, en lo alto
> y haciendo su nido en las estrellas
> vi al amor eterno y purísimo...
>
> (OC, S. 62, Nr. 28)

---

185) "Mi regreso", Llamadme, OC, S. 321.

186) Juan Cervera Sanchis, a.a.O., S. 34. - "And whoever walks a furlong with-out sympathy walks to his own funeral drest in his shroud" heißt die entsprechende Stelle bei Walt Whitman, 'Leaves of Grass and Selected Prose', New York 1950, S. 72.

Dennoch lassen sich gewisse aktive Tendenzen erkennen, z.B. in dem bereits angeführten Gedicht Nr. 20 in Versos I, wo die Liebe als erlösende Kraft gesehen wird:

> No tengo que dejar para seguirte
> ni bienes ni familia,
> porque estoy pobre y solo
> y sin un gran amor que me redima.
>
> (OC, S. 59, Unterstr. v. Verf.)

Ebenso in dem Gedicht "Doña Muerte y Don Amor", in dem sie eine der weltverändernden Kräfte ist:

> Doña Muerte y Don Amor,
> vosotros dos, Y o y el Diablo
> tenemos que llevar hacia el Sol
> e s t e carro.
>
> (Versos II, OC, S. 84)

Implizit schwingt diese Fähigkeit zu verändern immer mit. Die gesamte christliche Lehre, von der León Felipe sich Zeit seines Lebens nicht völlig lösen konnte, basiert ja auf eben dieser Eigenschaft der Liebe, und oft ist es der gleichzeitig passive (im ursprünglichen Sinne von pati = erleiden) Zug der Liebe, die Kraft des Leidens, das verändernd wirkt. Ganz besonders deutlich wird dieser Aspekt in der Wahl des ewig verfolgten und verwundeten Hirsches als Symbol der Liebe, die sogar Anklänge an die christliche Inkarnation der Liebe in Christus zeigt:

> [...] una graciosa arquitectura donde está prisionero
> el príncipe legítimo del mundo
> [...]
> El rey del mundo iba a ser este ciervo perseguido
> que esconde en el sagrario divino de su cuerpo
> el ángel del amor...
>
> (El ciervo, OC, S. 351)

Wie wir aus der Interpretation mittelalterlicher Bildwerke wissen, galt noch bis in diese Zeit der Hirsch als Symbol Christi. Daraus ergibt sich eine noch tiefere Affinität zwischen Gehalt und Symbol.

In "El Payaso" vollzieht sich, wie wir bereits weiter oben sahen, eine innige Fusion von Liebe und Gerechtigkeit, so daß beide eigentlich einen einzigen Wert bezeichnen:

> La justicia es amor, !Amor! [...] En forma de justicia debe estar contenido en las más rígidas pragmáticas, lo mismo que en el Decálogo. [...] Lo llamanos justicia, pero no es más que amor.
> ("Payaso", S. 55)

Auch sonst treten Gerechtigkeit und Liebe oft gemeinsam als Zeichen für das Ideal schlechthin auf[187]. In dieser Eigenschaft erscheinen auch andere Ideal-Kombinationen, selten jedoch ohne Verwendung eines der beiden Hauptideale.

Träger und Bewahrer von Gerechtigkeit und Liebe sind der prometheische Dichter, Don Quijote und Christus[188].

Insgesamt gilt für das Ideal der Liebe, daß es weit weniger intensiv León Felipes Dichtung durchleuchtet als die Sorge um Gerechtigkeit. Außerdem ist seine Charakterisierung weniger dicht, und bezeichnenderweise verschwindet es in

---

187) z.B. in: 'Un perro negro duerme sobre la luz', "Drop a Star", OC, S. 103; "?Cara o cruz? ?Aguila o sol?", Ganarás, OC, S. 259; "Y ahora me voy", Ganarás, OC, S. 297.

188) z.B. in: "Un poema es un testamento", EELl, OC, S. 118; "Payaso", passim; Versos I, OC, S. 59, Nr. 20.

seinem Spätwerk mit Ausnahme zweier nicht tragender Stellen in _!Oh, este viejo y roto violín!_[189] zusammen mit den anderen "ideales menores" - wie wir sie einmal nennen wollen - völlig aus dem Gesichtskreis des Dichters. Auch das könnte als Anhaltspunkt für die Rangordnung der Ideale angesehen werden.

Unberücksichtigt blieb bis jetzt die Verbindung von Liebe und Licht, weil das Licht als gewissermaßer höhere symbolische Ebene aller Ideale und als einzige Charakterisierung der "ideales menores": - Schönheit, Wahrheit, Freude - auftritt. Zwar wird es in der Aufzählung oft noch von den jeweiligen anderen Idealen getrennt aufgeführt[190]. Dennoch scheinen sich alle diese Ideale in der Vorstellung des Lichts aufzulösen, das die Summenformel für den zu erreichenden Idealzustand darstellt, dessen Teilaspekte sich in den einzelnen Idealen präsentieren.

Die Wahl des Lichts als Symbol für das Ideal hebt dieses auf eine höhere Stufe der Abstraktion, weil die Vorstellung von Licht ohne jeglichen Hintergrund und ohne Lichtquelle recht vage und kaum näher präzisierbar ist. Im zweiten Buch von _Ganarás la luz_ erscheint das Licht, d.h. das Ideal, als Gefangene, für deren Befreiung die Tränen der ganzen Welt als Gegenleistung aufgeboten werden sollen[191].

---

189) "La gran aventura", _Violín_, S. 15; "Diálogo perdido", _Violín_, S. 53.

190) wie z.B.: "He aprendido a decir: Belleza, Luz, Amor y Dios" in: "!Eh, muerte, escucha!", _Ganarás_, OC, S. 219. "la Luz y el Amor", in: "Las coplas del Gran Conserje Pedro", _Ganarás_, OC, S. 284.

191) Vgl. OC, S. 207 - 223.

Oft jedoch wird das Ideal nicht mit dem Licht schlechthin, sondern mit einzelnen Gestirnen identifiziert, d.h. es wird mit einem schaubaren Symbol, dem ganz bestimmte Qualitäten eigen sind, verbunden.

Der Mond nimmt dabei eine Sonderstellung ein, insofern als er an keiner Stelle ausdrücklich Symbol für das Ideal ist, zu Zeiten jedoch immer dann erscheint, wenn vom Ideal die Rede ist, nämlich in Versos I und II, und dann erst wieder in !Oh, este viejo y roto violín!. Im ganzen Hauptteil seines Werkes erscheint der Mond nur an zwei Stellen[192].

Hören wir, was ELIADE über die Eigenschaften des Mondes sagt: "Das Verschwinden des Mondes in der Finsternis, im 'Tod', ist niemals endgültig. [...] Er wird wiedergeboren aus seiner eigenen Substanz [...] Da er ewig zur ursprünglichen Gestalt zurückkehrt, in einer Periodizität ohne Ende, ist der Mond recht eigentlich das Gestirn der Rhythmen des Lebens. So ist es nicht erstaunlich, daß er über alles gebietet, was im Kosmos dem Gesetz zyklischen Werdens unterworfen ist: Wasser, Regen, Vegetation, Fruchtbarkeit"[193].

Es verwundert nicht, daß bei einem so intuitiven Erfassen der Welt, wie wir es bei León Felipe finden, der Mond in dieser evidenten Symbolkraft "naiv" direkt begriffen wird.

---

192) "El Salmo fugitivo", Ganarás, OC, S. 196; "¡Y no vale este llanto?", Ganarás, OC, S. 218.

193) Eliade, a.a.O., S. 180.

Er erscheint in frühen Gedichten und mehrmals in einem Gedicht des Spätwerkes, da gewissermaßen nur kurz aufleuchtend: in Zeiten also, da die Vorstellung unerschöpflichen Lebens, auch in Form der Wiedergeburt, im Dichter lebendig ist, in Zeiten der Hoffnung also.

In dem Gedicht "?Y no vale este llanto?" erscheint der Mond in der Vorstellung der Fruchtbarkeit als Sitz des ungeborenen Lebens, wenn auch in recht negativem Zusammenhang:

> Y el llanto que se pudre,
> y el llanto hecho veneno,
> y el llanto hecho blasfemia también vale.
> Y el llanto de los fetos
> robados a la luna
> con palancas de pólvora y barreno.
>
> (Ganarás, OC, S. 218, Unterstr. v. Verf.)

Der Mond ist, wie wir weiter oben sahen, recht eigentlich das Gestirn der "heilen" Welt. Erinnern wir uns an das Gedicht "Esta noche no hubo luna..."[194], in dem die Abwesenheit von "la luna blanca y amiga" beklagt wird. In dem weiter oben zitierten Gedicht Nr. 28[195] zeigt sich die verwandelnde, läuternde Kraft des Mondes besonders deutlich: er erhebt die Seele zum Anblick des Ideals reinster, ewiger Liebe.

Schöpferische Kräfte - und auch Schöpfung ist Verwandlung - gehen von ihm so selbstverständlich aus, daß León Felipe despektierlich sagen kann:

---

194) Versos I, OC, S. 52. Im Anhang wiedergegeben.
195) s. S. 38.

Tallar un verso a la luz de la luna o del
crepúsculo,
[...]
es tan sencillo que lo han hecho
todos los buhos románticos

(Versos II, OC, S. 77, Nr. 4)

Mit fortschreitender negativer Erfahrung der Welt entweicht der Mond dem Blickfeld des Dichters immer mehr: in "?Y la luna?"[196] erscheint er als Spiegelbild im Brunnen. Später, in "Drop a Star", wo die Welt bereits zum Innenraum im Sinne von Kerker, geworden ist, erblickt man ihn gelegentlich durch die schmale Halsöffnung des Kruges Welt:

?No es el mundo un gran cántaro obscuro y vano
con una boca estrecha allá en la luna
que alguien tapa y destapa
y deja a veces entreabierta?

('Un perro negro duerme
sobre la luz', OC, S. 100)

Der Mond ist gegenwärtig zu Zeiten, in denen der Dichter an eine Verwirklichung des Ideals - durch den Mond gewinnt das Ideal an Nähe zum Menschen -, an Wiedergeburt, an Wachsen ganz allgemein glaubt. Er fehlt da, wo z.B. von Wiedergeburt viel direkter, bewußter, aber auch verzweifelter gesprochen wird: "los muertos crecen"[197], "siembra mis huesos"[198], "me iré y volveré mil veces en el Viento"[199]. Fast ist man versucht zu sagen, daß der Dichter sich mit

196) Versos II, OC, S. 88.

197) "Me voy porque la tierra y el pan y la luz ya no son mios", Ganarás, OC, S. 299.

198) "El viento y yo otra vez", Ganarás, OC, S. 295; "Un poderoso talismán", OC, S. 957.

199) "!Eh, muerte, escucha!", Ganarás, OC, S. 219.

seiner verzweifelt direkten Aussage selbst überzeugen will. Dafür spräche auch die Abwesenheit des Mondes.

Im ersten der neun Bücher von !Oh, este viejo y roto violín!, das den Titel trägt "La gran aventura", begegnet uns der Mond wieder. Dort werden Don Quijote und Sancho vom Engel des Friedens gestreift und erhöht: Don Quijote wird zum Heiligen, Sancho zum Ritter. Das Abenteuer beginnt so:

> Otro día...
> -¿o fue una noche? Era una noche.
> Era una noche bajo la luna.
> [...]
> Y fue el momento en que tu señor se iluminó.
> Y para pagar el agasajo
> tomó un puñado de bellotas,
> lo levantó bajo la luna
> y dijo tales cosas
> y de tal manera
> que aquellas bellotas
> se convirtieron de improviso
> en un mundo lleno de paz y de armonía,
> de justicia y de amor...
>
> (Violín, S. 17 f.)

Das Wunder der Verwandlung der Welt geschieht unter dem Licht des Mondes. In Gegenwart des Mondes werden die großen Ideale León Felipes realisiert. Es ist die einzige Stelle in seinem ganzen Werk, an der jemals - selbst auf so visionärer Ebene - seine tiefe Sehnsucht nach Frieden, Gerechtigkeit und Liebe in der Welt verwirklicht wird.

In Zeiten der Abwesenheit des Mondes verliert das Ideal die dem Mond innewohnende Eigenschaft der Lebensnähe. Es bleibt zwar erhalten, wird aber isoliert in fernste Regionen, zu den Sternen, zur Sonne, wenn nicht ganz abstrakt zum Licht, entrückt.

Die Sterne erscheinen durchgängig und ganz traditionell als unerreichbar, fern und hoch; sie bieten sich geradezu als Sitz des Ideals an. Nur an einer Stelle, in dem Gedicht "Anoche me daba de cara la luna..."[200] kann durch die vermittelnde Rolle des Mondes die Seele aufsteigen "haciendo su nido en las estrellas". Die Sterne werden hier zu vertrautem Wohnraum (Nest), was an keiner Stelle geschieht, an der sie allein auftreten.

In Ganarás la luz stehen las estrellas einerseits für das käuflich zu erwerbende Heil:

> Nuestras lágrimas son
> monedas cotizables.
> Guardadlas todas... todas,
> para las grandes transacciones.
> Hay estrellas lejanas
> y yo sé lo que cuestan.
>
> ("Los muertos vuelven", OC, S. 219)

Auf der anderen Seite rücken sie in die Nähe des Schicksals, mit dem sie in demselben Zusammenhang genannt werden. Sie sind keine freundlichen Gestirne, sondern dem Menschen feindlich gesinnt, indem sie ihn gefangen halten und völlig beherrschen:

> la fatalidad y los signos estelares
> son los que guardan la clave que
> abre la puerta de nuestra libertad.
> No hay dictaduras humanas,
> estrellas,
> solo estrellas,
> estrellas dictadoras nos gobiernan.
>
> ("Estrellas dictadoras nos gobiernan", Ganarás, OC, S. 231)

---

200) s. S. 38.

Die Sonne begegnet uns schon in León Felipes frühen Gedichten. Da ist das Verhältnis des Dichters zu ihr das einer Spannungsbindung zwischen zwei Extremen, und an einer Stelle faßt er den ambivalenten Charakter der Sonne in ein treffendes Bild: "un sol verdugo y amigo"[201]. Diese Beschreibung erinnert an die Eigenschaften des alttestamentarischen Gottes, der zürnend und gerecht zugleich genannt wird. Eine gottähnliche Stellung nimmt die Sonne tatsächlich in einem späteren Gedicht ein, wo es unter Anspielung auf den aztekischen Sonnenkult heißt: "mi sangre es para el altar. [...] dad mi sangre al sol."[202] Später jedoch verblaßt diese Spannung etwas zugunsten des positiven Aspekts. Das Sonnensymbol wird zum Begriff des Heils schlechthin. "He andado perdido por el mundo pidiendo pan y luz. / !Y el sol es pan y luz!"[203]. Vielleicht ist diese Schlüsselstellung des Sonnensymbols darauf zurückzuführen, daß in einer Welt zunehmender Dunkelheit und Desorientierung - ansteigend bis zu El ciervo - ein ausgeprägter und einwertiger Gegenpol zur Nacht einfach notwendig wurde, selbst wenn es ein eher der ratio als der Phantasie zugänglicher sein sollte.

"Tatsache ist", lesen wir bei ELIADE, "daß die 'Tagseite des Geistes' vom Sonnensymbolismus beherrscht wird, d.h. großenteils durch einen Symbolismus, der - wenn nicht über-

---

201) "Revolución", Versos II, OC, S. 92.

202) "Pero diré quien soy más claramente", Ganarás, OC, S. 209. Unterstr. v. Verf.

203) "Me voy porque la espiga y la aurora no son mías", Ganarás, OC, S. 297.

haupt künstlich - häufig das Ergebnis rationaler Überlegung ist." Hingegen heißt es vom Mond, er spreche auch heute noch eine Schicht des menschlichen Bewußtseins an, die dem ätzendsten Rationalismus unangreifbar sei[204]. Dies könnte als weitere Erklärung für das Auftreten des Mondes in positiven Phasen der Hoffnung angesehen werden, denn auch die Hoffnung erreicht eben diese Schichten des menschlichen Bewußtseins.

---

204) Eliade, a.a.O., S. 149.

C) León Felipe und Walt Whitman

Während seines Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten (1923 - 1930) begegnete León Felipe den Gedichten Walt Whitmans. Wie tief sie ihn beeindruckten, könnte man schon seiner eigenen Behauptung[205] entnehmen, er sei sechs Jahre auf den Spuren Whitmans in New York gewandelt. Tatsächlich war dieser Einfluß so stark, daß er León Felipes ferneres dichterisches Werk entscheidend prägte. Er übersetzte den "Song of Myself", und zwar so frei, daß man ihn einen "Verleumder Whitmans"[206] nannte. Er fühlte eine so tiefe innere Verwandtschaft mit diesem Dichter, daß er in einer seiner zahlreichen Selbstdefinitionen sagen konnte: "Yo soy Walt Whitman"[207]. Übrigens ist Whitman der einzige Dichter, mit dem sich León Felipe in seinen Selbstdefinitionen jemals identifiziert hat - will man von seiner Interpretation der Figuren Don Quijote und Christus absehen, die er ebenfalls als Dichter bezeichnete.

Untersuchen wir nun, worin die starke Anziehungskraft bestanden haben könnte, die Whitman auf León Felipe ausübte. Wir nehmen als Ausgangspunkt das einzige bis dahin erschienene Werk León Felipes, die Versos I, die bereits viel Typisches seiner späteren Dichtung im Kern enthalten.

---

205) Violín, S. 108.
206) "La calumnia", Ganarás, OC, S. 197. - "Payaso", S. 87.
207) "Resumen", Ganarás, OC, S. 292.

Die markantesten und reifsten Gedanken finden sich in seiner Poetik, die er programmatisch in den "Prologuillos" voranstellt, und in seiner Ansprache im Ateneo in Madrid, mit der er diese Verse dem Publikum darbietet[208]. Hauptanliegen ist ihm die Eigenständigkeit der dichterischen Aussage[209], ohne Rückversicherung in einer Gruppenbewegung[210], aber geprägt vom Spezifischen seiner Rasse und seines Volkes[211]. Er fordert die Freiheit von den Zwängen metrischer Formen[212] und lobt die Einfachheit des Ausdrucks, die "palabras fáciles". Zudem sollen die Gedichte die Fülle der dichterischen Seele offenbaren[213]:

> quiero que todas,
> todas mis palabras
> fáciles siempre
> a los que aman-,
> vayan ungidas
> con mi alma.
>
> (OC, S. 35 f., Nr. 3)

Als Themen will er "cosas de poca importancia"[214] besingen und steht damit und mit seiner Poetik überhaupt außerhalb, wenn nicht in bewußtem Gegensatz zu den literarischen

---

208) OC, S. 33 f.

209) "cada uno con su voz": OC, S. 34; "un verso que es mío, sólo mío [...] y en mí siempre encuentra su medida": OC, S. 36, Nr. 5; "un gesto mío, nuevo": OC, S. 36, Nr. 4.

210) OC, S. 34.

211) ebda.

212) "no admito ninguna forma métrica": OC, S. 33.

213) Vgl. a.: OC, S. 37, Nr. 7: "Que mi alma vaya por él/ como un río sin frenos...".

214) "¡Qué lástima!" OC, S. 45.

Strömungen der 20er Jahre. Ganz deutlich wird dies, wenn er den Dichtern zuruft:

> más bajo, poetas, más bajo...
> no llorêis tan alto,
> no gritêis tanto...
>
> (OC, S. 39, Nr. 11)

Ganz gleich, ob man diese Stelle als Absage an Pathos, Rhetorik, Barockismen in Stil und Ton oder an die Auswahl "hoher" Themen ansehen will, im Grunde geht es auch hier um einen Aufruf zur Einfachheit und zur Treue der eigenen Persönlichkeit gegenüber. León Felipes Poetik, die er auch späterhin prinzipiell beibehält, könnte insgesamt mit dem Begriff F r e i h e i t charakterisiert werden: Freiheit von Zwängen und Moden der Umwelt, Freiheit zu sich selbst, zu dem eigenen Rhythmus, dem eigenen Ausdruck, der eigenen Seele im Gedicht.

Da nun begegnete er in Walt Whitman einem Dichter, der seine Sprache sprach und allen Vorstellungen León Felipes von einem Dichter genügte: sein Stil war einfach, seine Sprache klar, seine Ideen und Bilder eigenständig. In der Vorrede zur Erstausgabe der "Leaves of Grass" heißt es: "Nothing is better than simplicity... nothing can make up for excess or for the lack of definiteness"[215].

Er gehörte keiner literarischen Gruppe an, zumal es zu jener Zeit in Nordamerika einen Gruppenstil nicht gab.

---

215) Vorwort zur Erstausgabe der "Leaves of Grass", Whitman, a.a.O., S. 448.

Seine Gedichte waren durchdrungen von der persönlichen Eigenart und Empfindungsweise des Dichters und entstanden im natürlichen Rhythmus und im Einklang mit Whitmans Leben, fernab aller metrischen Zwänge. Hinzu kam noch eine schier unerschöpfliche Fülle von Bildern und eine ursprüngliche Kraft des Ausdrucks. Aus diesem summarischen Vergleich von León Felipes Poetik und Whitmans Dichtung darf man wohl den Schluß ziehen, daß León Felipe in Walt Whitman eine Verkörperung seines dichterischen Ideals erblickte.

Darüber hinaus bestand eine innere Verwandtschaft zwischen einigen Ideen beider Dichter, die so eng war, daß León Felipe von der freien Übersetzung zweier Gesänge[216] des "Song of Myself" sagen konnte: "ya no sé si son de la Biblia, de Whitman o míos"[217].

Das Charakteristische dieser beiden Gesänge, das in zahlreichen Variationen aufleuchtet, ist die Dimension der Unendlichkeit in Zeit und Raum, auch sonst ein wesentliches Merkmal Whitmanscher Denkart, wenn es auch an keiner anderen Stelle so intensiv und vielfältig auftritt wie hier. Ob er die Entwicklung des Menschen durch Jahrmillionen über unzählige Entwicklungsstufen hinab bis zum Kohlenstoff - unter Vorwegnahme Darwinscher Gedankengänge - verfolgt oder den Raum bis zu den entferntesten Sonnensystemen durchmißt: Unendliches ist seiner Vorstellung vertraut

---

216) Gesänge 44 und 45 des "Song of Myself", Whitman, a.a.O., S. 67 ff.

217) "Estoy en mi casa", Ganarás, OC, S. 199.

wie ein Grashalm seinem Blick. In León Felipes frühen Gedichten gibt es bereits einige Stellen, in denen diese Dimension anklingt, wie beim Symbol des im Unendlichen verlorenen Pfeils[218]; bei dem Wunsch, sein Vers möge zum Herzen des Volkes, aller Völker, und schließlich zum Herzen des Universums vordringen[219]; bei der Verwandlung des durch irdische Territorien irrenden Menschen in einen durch himmliche Welten irrenden Stern und schließlich - in Umkehrung der Blickrichtung - bei der Betrachtung der Dinge und des Menschen zunächst von einem entfernten Punkt und dann aus der Perspektive Gottes[220], außerhalb von Zeit und Raum. Ist hier noch der räumliche Aspekt vorherrschend, so verlagert sich der Akzent immer mehr zugunsten des zeitlichen in seinen späteren Gedichten. Die Ewigkeit - bei Whitman sinnvoll und positiv gesehen - wird bei León Felipe schließlich zum Alptraum und Kerker.

> Todo es una prisión.
> Y la Nada también... La nada;
> el Infinito encarcelado
> en el cero vacío y absoluto...
>
> ("Todo es una prisión", El ciervo, OC, S. 383)

León Felipe hatte den Wunsch, seine Gedichte sollten im Leser eine unbegrenzte Hinwendung zum Außerpersönlichen, die Liebe zu allen Dingen, "una sed infinita/ de amarlo todo"[221] hervorrufen. Eben diese Haltung sah er in Whitmans Leben und Werk verwirklicht, in denen die Liebe der beherrschende Faktor war.

---

218) "La ruta final", OC, S. 66. Im Anhang wiedergegeben.
219) OC, S. 37, Nr. 6.
220) "Alturas", OC, S. 70.
221) "Piedra de sal", Versos I, OC, S. 70.

Whitman pflegte beispielsweise zwei Jahre lang täglich Kriegsverwundete und Sterbende und unterstützte bis an sein Lebensende Bedürftige mit seinen kärglichen Einnahmen. Auch in seinem Werk strömt jede Zeile über von allumfassender Liebe. Sie umschließt alles Seiende, gleich ob Grashalm, Mensch oder Fixstern, ist liebendes Begreifen jeglicher Existenz, beinahe das Sprechen aus der Verwandlung des Dichters in den jeweils besungenen Gegenstand. Auch auf menschlicher Ebene haben alle gleichen Rang und gleiche Würde vor seiner Liebe. In dem Bettler, den er bewirtet und in der Prostituierten, die er besingt, liebt er eine Ausprägung der Schöpfung. Das Thema Liebe erscheint bei Whitman in zahlreichen Variationen, es ist die tragende Idee seines Werkes. Bei León Felipe begegnet uns diese Idee zwar, erfährt aber erhebliche Einschränkungen.

Nirgendwo in Whitmans ganzem Werk findet sich eine Spur von Verachtung oder Haß, nicht einmal in seinem politischen Engagement. Seine Liebe ist Leiden mit den Leidenden, Freude mit denen, die glücklich sind. Aufgabe des Menschen[222], und an bevorzugter Stelle des Dichters, ist es zu lieben: "The known universe has one complete lover and that is the greatest poet"[223].

Ganz allgemein ist für Whitman die Grundidee der gesamten Schöpfung Liebe: "And I know [...] that a kelson of the creation is love"[224].

222) Vgl. a.: Anm. 186, S. 128.
223) Vorwort zur Erstausgabe der "Leaves of Grass", Whitman, a.a.O., S. 447.
224) Gesang Nr. 5 des "Song of Myself", Whitman, a.a.O., S. 27.

Diese ethische Grundhaltung charakterisiert auch seinen neu zu schaffenden Menschen. Er, als "the teacher of athletes"[225] wünschte, der neue Mensch sollte maßlos sein in allem Guten, vor allem in seiner Liebesfähigkeit, einer menschlichen Liebe zwischen allen Individuen, die stark genug sein sollte, zusammen mit der Religion, Grundlage der neuen, wahren Demokratie zu sein[226]. In dem Gedicht "For You O Democracy"[227] sagt Whitman:

> Come I will make the continent indissoluble,
> I will make the most splendid race the sun
> ever shone upon,
> I will make divine magnetic lands,
> With the love of comrades,
> With the life-long love of comrades.
>
> I will plant companionship thick as trees along all
> the rivers of America, and along the
> shores of the great lakes, and all
> over the prairies

Diese Weltsicht hat León Felipe tief beeindruckt. So erscheint bei ihm die Idee des neuen Menschen, des Helden, auch angeregt durch die Lektüre des Zarathustra, nach der Begegnung mit Whitman in seinen darauffolgenden Werken als eine der Leitideen. Der "prometheische Dichter" León Felipes als Lehrmeister von Helden, als vorbildliche, schöpferische Existenz des neu zu schaffenden Menschen dürfte ebenfalls in den Ideen Whitmans vom neuen Dichter ("Democratic Vistas") und in dessen Gedichten, in denen er diese Ideen

---

225) Gesang Nr. 47 des "Song of Myself", Whitman, a.a.O., S. 71.

226) Vgl. a.: Whitman, "Democratic Vistas", a.a.O., S. 460 - 516.

227) Whitman, 'Calamus-Zyklus', a.a.O., S. 96.

zu verwirklichen suchte, sein Urbild haben. Auffallend ist aber, daß der neue "heroische" Mensch Felipes durch Gewalt und nicht durch Liebe entsteht: Hay que matar al rico y al pobre para que nazca el HOMBRE"[228]. Das Positive scheint nur durch Gewalt zu verwirklichen, da die Welt in sich das Gesetz der sich ewig reproduzierenden Bosheit trägt.

Zweifellos war auch León Felipe die Liebe zum Menschen innerstes Anliegen. Doch scheint es, als sei sie bei ihm (ich beziehe mich hier auf sein Werk nach 1920), trotz gelegentlich kosmischer Dimensionen, begrenzter, zurückhaltender und beinahe reflexiv immer irgendwie mit der eigenen Existenz verknüpft. Da er die Frage nach der eigenen Existenz - immer wieder gestellt, und fast immer negativ beantwortet - nicht für sich selbst zufriedenstellend löst, kann er auch die Frage nach der Bestimmung der Menschheit und damit jedes Einzelnen nicht positiv beantworten.

Die Liebe, die er den Menschen zuwendet, ist somit schon von daher partiell eingeschränkt, während sie bei Whitman, der die Menschen als Teil eines sinnvollen Ganzen betrachtet, uneingeschränkt ist. Eine weitere Einschränkung findet sich auch in seiner Parteilichkeit während des Bürgerkrieges und in Haß und Verachtung seiner späteren Gedichte gegenüber bestimmten Personen, Institutionen oder Gruppen.

---

228) Lechner, a.a.O., Bd. II, S. 119.

Auch gilt seine Liebe nicht ohne Unterschied in vollkommen gleichem Maße allen Dingen, kleinen und großen, lebendigen und toten, sondern richtet sich nach einer persönlichen Rangordnung. León Felipe identifiziert sich aber mit den Leidenden und Sündern an einigen Stellen seines späteren Werkes, und zwar so, daß man vermeint Whitmans Stimme zu vernehmen: "Míos son el pecado y la caída"[229], während es bei Whitman heißt:

> I walk with delinquents with passionate love,
> I feel I am one of them - I belong to those
> convicts and prostitutes myself,
> And hence-forth I will not deny them - for how
> can I deny myself?"
>
> ("You felons on trial in courts", a.a.O., S. 304)

In Ganarás la luz bringt León Felipe ein Zitat von "irgendeinem Dichter", worin es heißt: "... no le pregunto al herido cómo se siente, me convierto en el herido"[230]. Es ist ein Ausspruch Whitmans[231], den er vollgültig für sich in Anspruch nimmt.

In seinen späteren Werken, schon im zweiten Teil der Versos y oraciones de caminante (1929) wird das Erbe Whitmans ganz deutlich, und zwar sowohl im Ästhetischen als auch im Stilistischen und Thematischen, sowie in der Bildersprache. Auf die Aspekte der Poetik haben wir bereits

---

229) "Lloro como un guerrero", Ganarás, OC, S. 222.

230) "?Y si yo me llamase Prometeo?", OC, S. 226.

231) "I do not ask the wounded person how he feels, I myself become the wounded person". Whitman: "Song of Myself", a.a.O., S. 56, Nr. 33.

hingewiesen. Hinzuzufügen wäre die Erkenntnis, die er aus dem Studium Whitmans gewinnt, daß es kein Thema gibt, das der Dichtung unwürdig wäre. Wir lesen bei Whitman: "The greatest poet hardly knows pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe"[232]. Bei León Felipe heißt es: "todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema [...] todo buen combustible es material poético excelente"[233]. Tatsächlich gehen alle Dinge, wenn auch in nicht so vollkommener Gleichwertigkeit wie bei Whitman, in die poetische Gestaltung bei León Felipe ein.

Was schon die Parallelität der poetischen Forderungen vermuten läßt, bestätigen die stilistischen Ähnlichkeiten. Schon im 1. Teil der Versos y oraciones de caminante deutet sich die Vorliebe für Wiederholungen, Parallelismen, asyndetische Reihungen und lange Satzperioden an. Sie bleiben auch späterhin für León Felipes lyrischen Prosastil kennzeichnend, mit Ausnahme der asyndetischen Reihungen, die mehr und mehr durch syndetische, vorwiegend mit "y" verdrängt werden. Alle diese Stilmerkmale sind auch für Walt Whitman typisch.

Zentrales Thema, bei Whitman ebenso wie später bei León Felipe, ist der Mensch. Bei Whitman wird er gezeigt als

---

232) Whitman, Vorrede zur Erstausgabe der Leaves of Grass, a.a.O., S. 445.

233) "Formula de Prometeo", Ganarás, OC, S. 236.

Glied in der Kette der ontologischen Entwicklung, als Teil einer sinnvollen Wirklichkeit, im Einklang mit allen Dingen des Universums. Dagegen erscheint er bei León Felipe - mit Ausnahme einiger positiver Ansätze vor dem Bürgerkrieg - als desorientiert, von Chaos und Dunkel umgeben. Folgerichtig ist bei Whitman die Forderung nach dem "neuen Menschen" mit dem Symbol des Athleten vorzustellen als eine Weiterentwicklung und Intensivierung bereits vorhandener positiver Eigenschaften. León Felipe aber fordert von dem "neuen Menschen" und dem "prometheischen Dichter" völlig neue Eigenschaften.

Das Thema der Wiedergeburt, das ELGORRIAGA indischen Quellen zuschreibt[234], dürfte weit eher auf Whitman zurückzuführen sein. Die Vorstellung, vorzeiten bereits in einer anderen Existenz inkarniert gewesen zu sein, und nach dem Tode Ursprung neuen Lebens zu werden, weitet sich bei Whitman zu unendlichen Perspektiven; bei León Felipe schließt sie sich zu einem Kreis, aus dem es kein Entrinnen gibt.

Einer der sorgfältigst gepflegten Ideen Whitmans, der der Einheit von Dichter und Werk - bei ihm beinahe ein Mythos - begegnen wir auch bei León Felipe. GUILLERMO DE TORRE schreibt in seinem Vorwort zu den "Obras Completas", nachdem er Whitmans Worte:

---

234) Elgorriaga, a.a.O., S. 255 f.

'Camarada, esto no es un libro.
Quien vuelve sus hojas toca un hombre.'

zitiert hat: "Estas palabras de Walt Whitman pudieron ser la mejor presentación de su 'Antología rota' como ahora de sus 'Poesías completas'"[235].

Je mehr ein Dichter seine eigene Persönlichkeit in seinem Werk zum Ausdruck bringen kann, umso höher wird der Grad der Identität zwischen ihm und seinem Werk sein. Denn Identität in diesem Sinne dürfte zu verstehen sein als eine fugenlose Wechselwirkung und gegenseitige Beeinflussung zwischen der Persönlichkeit und dem Werk, so daß es sich nicht leicht feststellen läßt, wo das eine beginnt und das andere aufhört. Also nicht nur, daß die Persönlichkeit das Werk prägt, sondern auch, daß das werdende Werk auf die Persönlichkeit zurückwirkt. Je verschwommener die Übergänge, umso höher der Grad der Identität. Bei beiden Dichtern ist die Bemühung um Treue sich selbst gegenüber Basis ihres dichterischen Ausdrucks. Wenn man die Identität so versteht, dann kann man sagen, daß beide ihr sehr nahe gekommen sind.

Vergleicht man die Selbstporträts beider Dichter, so lassen sich auch da gewisse Ähnlichkeiten erkennen. Parallel ist die Vorstellung des Lehrmeisters für den neuen Menschen und die des Sehers. Außerdem eine weitgehende Freiheit von der Umwelt. Walt Whitman spricht sich frei von allen Bindungen:

---

235) OC, S. 22.

No friend of mine takes his ease in my chair,
I have no chair, no church, no philosophy

("Song of Myself", a.a.O., S. 69, Nr. 46)

León Felipe charakterisiert ihn folgendermaßen:

"No tiene familia"[236].
"No tiene genealogía"[237].
"No tiene otro título ni rótula a la puerta.
No es doctor,
ni reverendo
ni maese..."[238]

So ähnlich charakterisiert er sich auch selbst, und zwar teilweise schon vor der Begegnung mit Whitmans Werk. In dem Prosastück "Yo no tengo diplomas" lesen wir: "yo no tengo una cátedra ni una clínica ni un laboratorio"[239].

Schon in Versos I sagt er von sich selbst:

¡Qué lástima
que yo no tenga una patria!
[...]
¡Qué lástima
que yo no tenga una casa!
Una casa solariega y blasonada,
una casa
en que guardara,
a más de otras cosas raras,
un sillón viejo de cuero, una mesa apolillada
y el retrato de un mi abuelo que ganara
una batalla.

("¡Qué lástima!", OC, S. 42)

---

236) "Dios le llama Walt", OC, S. 411.
237) "Dios le llama Walt", OC, S. 412.
238) "Cantará su canción y se irá", OC, S. 412.
239) EEL1, OC, S. 116.

Beide Dichter erscheinen uns also ohne Verankerung im Netzwerk gesellschaftlicher Ehren, ohne direkte Bindung an eine Familie, ohne das Gewicht der Tradition auf den Schultern - zumindest als Wunschvorstellung.

Trotz all dieser Berührungspunkte trennt sie jedoch ein ganz fundamentaler Unterschied, z.T. eine Folge der Tatsache, daß beide unterschiedlichen Epochen entstammen. Whitman war der Dichter einer aufsteigenden Epoche, León Felipe hingegen geprägt von den Zweifeln und Auflösungserscheinungen des 20. Jahrhunderts. León Felipe war zwar von Walt Whitman fasziniert, doch war er sich zugleich des Abgrundes bewußt, den die Zeit geschaffen hatte: "!Oh, Walt Whitman! Tu palabra h a p p i n e s s la ha borrado mi llanto"[240].

Die zeitliche Umgebung bestimmt entscheidend den Tenor und die Metaphorik. Sind es bei Whitman, der ein positives Verhältnis zum Glauben hatte und eigentlich ein zutiefst religiöser Mensch war[241], positive Bilder von großer Tragweite und Intensität und ist überhaupt seine Welt eine Tagwelt des Lichts, so ist León Felipes Welt, der mit den Zweifeln des modernen Menschen der Religion gegenübersteht, von düsteren, negativen, fallenden Bildern geprägt. Wo bei Whitman Freude, Glück, Licht, Aufstieg und Wachsen stehen, finden wir bei León Felipe Tränen, Schatten, Nacht und Auflösung. Eine geordnete Welt, wo jedes Ding an seinem

240) "Pero diré quién soy más claramente", Ganarás, OC, S. 208.

241) Vgl. dazu sein Tagebuch "Specimen Days", Whitman, a.a.O., S. 594 f.

Platz ist, steht einer chaotischen Welt mit allen Konsequenzen des Chaos gegenüber.

Am deutlichsten wird diese Differenz am Verhältnis zum Tod. Whitman - wiederum eine Folge seines ungebrochenen Weltbildes - sieht den Tod als natürliches Glied in der Kette der Entwicklung alles Seienden: "No array of terms can say how much I am at peace about God and about death"[242].

An anderer Stelle sagt er:

> And as to you Life I reckon you are the leavings
> of many deaths,
> (No doubt I have died myself ten thousand times
> before.)[243]

Tod ist hier der Beginn neuen Lebens und die Kreisvorstellung in der Wiedergeburtsidee wird kraftvoll bejaht. Der Tod ist bei Whitman ein schwereloses Hinübergleiten vom Sein ins Nicht-Sein, ein Ende, das zugleich Neubeginn ist zu Höherem, Vollkommenerem, und für die individuelle Existenz das Tor zu wahrer Erkenntnis. Bei León Felipe ist es ein Ausruhn im Schweigen und im Zentrum des Nichts, eine Angst, dieses sinnlose Spiel des Lebens könnte von neuem beginnen[244]:

> No quiero que la muerte sea un sueño.
> Del sueño se despierta.
> ("¡No!", El ciervo, OC, S. 382)

---

242) Gesang Nr. 48 des "Song of Myself", Whitman, a.a.O., S. 72.

243) Gesang Nr. 49 des "Song of Myself", Whitman, a.a.O., S. 73.

244) Vgl. a.: "Señor del Génesis y del Viento", El ciervo, OC, S. 386.

Seine Todesvorstellung ist immer begleitet von einer Fülle düsterer Metaphern, während Whitmans Tod von Licht umgeben erscheint[245].

Spiegelbildlich dazu ist innerhalb der chaotischen Welt auch die Existenz bei León Felipe sinnlos. Das Leben scheint sich auf einem vagen Schwebezustand zwischen Geborenwerden und Sterben zu vollziehen:

> No se nace ni se muere
> ni se entra ni se sale del sepulcro.
> Uno está aquí esperando siempre,
> eternamente esperando
> sin acabar de morirse
> ni haber nacido nunca...
>
> ("Ni nazco ni muero", OC, S. 402)

Die Verzweiflung über den ewigen Kreislauf der Geschichte, ohne die Möglichkeit zu entkommen, ohne die Möglichkeit der Tangente, lassen ihn wünschen, ins absolute Nichts einzutauchen. Der Wunsch, ungeboren zu sein, klingt an[246]. Das Leben, bei Whitman in all seinen Formen, leidenschaftlich verherrlicht, tritt uns bei León Felipe als richtungsloses Kreisen in der Nacht entgegen, als verzweifelte Frage nach der Orientierung, als Agonie[247], als sinnloses Spiel[248], aber auch an anderer Stelle als innerhalb der christlichen Tradition stehend, als "etapa purgativa"[249].

---

245) Vgl. "Memories of President Lincoln", Whitman, a.a.O., S. 263, Nr. 14.

246) "El cuco", El ciervo, OC, S. 372 f.; "¡Oh, qué bien!", El ciervo, OC, S. 383 f.

247) "Ni nazco ni muero", OC, S. 402.

248) "Juego", El ciervo, OC, S. 358.

249) "Resumen", Ganarás, OC, S. 293.

Ein weiteres markantes Beispiel, diesmal auf dem Gebiet des Symbolischen, ist das Bild der Axt, von beiden Dichtern als Titel eines längeren Gedichtes gewählt. Bei Whitman ist sie ein Werkzeug zur Verrichtung vielfältiger nützlicher Arbeit, aber auch zur Hinrichtung, doch für ihn selbst, für sein Amerika hat dieses letztgenannte Bild der Axt keine Gültigkeit[250]. Anders bei León Felipe, wo sie, wie wir sahen, zum eindrücklichen Symbol des Hasses und der Zerstörung in Spanien und in der Welt wird.

Unter dem Einfluß Whitmans, vor der Erfahrung des Bürgerkrieges und sogar bis in die Anfänge seines Buches Ganarás la luz bleibt in seiner Weltschau - wenn auch in abnehmendem Maße - die Möglichkeit eines positiven Ausweges erkennbar. Seit dem Bürgerkrieg wird sein Werk geprägt von der Allgegenwart des Dunkels und der Sehnsucht nach Licht. Der Titel Ganarás la luz ist mehr ein Optativ als eine Zusicherung; man bedenke, daß León Felipe zuvor für das gleiche Werk den Titel "Versos y blasfemias de caminante"[251] gewählt hatte.

Aufgrund der unterschiedlichen Welterfahrung ist auch der Erkenntnisprozeß beider Dichter unterschiedlich. Bei Whitman geht das Anschauen der Dinge über in ein Erstaunen und dieses wiederum in die Erkenntnis der zugrunde liegenden Ordnungsstruktur, über die er glücklich ist und die er

---

250) "Song of the Broad-Axe", Whitman, a.a.O., S. 147 - 157.
251) Ganarás, OC, S. 181.

in seinen Gesängen verherrlicht. Seine zentralen Begriffe sind Licht, Weite und Kommunikation. Bei León Felipe weckt das Anschaun Schauder vor der Rätselhaftigkeit der chaotischen Welt, der Sinnlosigkeit der Existenz. Er empfindet Haß, Trauer und Verzweiflung über diesen Zustand, seine Antwort darauf drücktsich folglich negativ aus, in Blasphemie und Satire. Zentral in seinem Denken sind Schatten, Kerker und Einsamkeit.

Insgesamt gesehen, bot Whitman León Felipe zahlreiche Anregungen in Bildern und Motiven, unterschied sich aber grundsätzlich von ihm in der Weltsicht und damit in der Essenz der Dichtung.

A n h a n g

ESTA NOCHE NO HUBO LUNA...

Ahora camino de noche
porque las noches son claras...
Y esta noche no hubo luna,
no hubo luna amiga y blanca...
y había pocas estrellas,
pocas estrellas y pálidas...

Y era todo triste sin la luna amiga...
y era todo negro sin la luna blanca.

No se veía la cinta
de la carretera larga...
los olivos del recuesto
apenas se dibujaban...
un murciélago pasó
rozándome la cabeza con el ala...
y me ladraron los perros
en los bancales con saña.
Sin luna todo era negro y triste...
vi una luz allá lejana...
y, a tientas, fui hasta la luz
y en la luz pedí posada...

Esta noche no hubo luna...
no hubo luna amiga y blanca...
Y recordé aquella noche
en que no vino mi amada
y en que yo loco de amor,
lleno de fiebre y de ansias...
hice también alto
en la primera posada...

(Versos I, OC, S. 52)

LA RUTA FINAL

Salir disparado al azul
como una flecha...
y quedarme perdido
en el cielo o en el aire... fuera
de todos los pueblos
de la tierra,
de todos... porque ahora
con estos grandes odios de la guerra,
aquí abajo...
¡hacia dónde partir con mi quimera!

(Versos I, OC, S. 66)

BERTUCA

En tu agonía, amor.

¡Cuánto le costó a la muerte apagarte los ojos!
Sopló una vez,
dos veces,
tres veces - ¡bien lo vi! -
y tus ojos siguieron encendidos.
Alguien dijo:
Ya no tiene ni sol ni sal en las venas
y los ojos no se la apagan.
Yo llegué a pensar que no se apagarían nunca,
que quedarían encendidos
para siempre
como las alas de una mariposa de oro
eternamente abiertas
sobre los despojos de la muerte.
Al fin todo se hundió...
y tu mirada se torció y se deshizo
en un cielo turbio y revuelto...
Y ya no vi más que mis lágrimas.

(OC, S. 399)

LA INSIGNIA (Alocución poemática)

(Fragmento)

Aquí,
por primera vez,
por una vez siquiera,
aquí, en la gran mesa de los grandes negocios del mundo,
aquí, en la gran mesa de los grandes negocios del hombre,
aquí, en estas alturas solitarias,
aquí, donde se oye sin descanso la voz milenaria
de los vientos,
de la arcilla,
y del agua
que nos ha ido formando a todos los hombres;
aquí, donde no llega el desgañitado vocerío de la propaganda mercenaria;
aquí, donde no tiene resuello ni vida el asma de los diplomáticos;
aquí, donde los comediantes de la Sociedad de Naciones no tienen papel;
aquí, bajo las estrellas,
alumbrados por las estrellas
y ante la Historia,
aquí, aquí,
colocad aquí
el gran problema del NEGOCIO ESPAÑOL
Aquí, ante la Historia grande,
ante la Epica,
la otra, la otra historia,
la historia nacional,
la que nuestro orgullo de gusanos enseña a los niños de las escuelas,
no es más que un registro de mentiras
y un índice de crímenes y de vanidades.
Aquí, aquí,
frente a la Epica,
frente a la Historia verdadera,
colocad aquí
EL NEGOCIO ESPAÑOL.
Y venid los poetas del mundo,
todos los poetas del mundo,
todos los poetas verdaderos del mundo.
(Poetas con el signo épico y activo
que aquí hemos dado a la palabra y al oficio),
los poetas de todas las naciones,
los poetas de todos los pueblos.
De los pueblos grandes

y de los pueblos pequeños;
de los pueblos blancos,
de los pueblos negros
y de los pueblos amarillos;
de los que comen con manteca
y de los que comen con aceite;
de los que beben vino,
de los que beben té,
de los que beben cerveza,
de los que beben en todas las fuentes
y comen en todas las mesas
pero que aun tienen hambre y sed de justicia...
Poetas de todas las latitudes:
venid aquí,
subid aquí,
aquí, aquí, aquí,
donde no pueden llegar los políticos,
ni el burgués,
ni el banquero,
ni el arzobispo,
ni el comerciante,
ni el aristócrata degenerado,
ni el bufón,
ni el mendigo,
ni el cobarde.
Aquí, aquí,
frente a la Historia,
frente a la Historia grande,
bajo la luz de las estrellas,
sobre la tierra prístina y eterna del mundo
y en la presencia misma de Dios
aquí,
vamos a hablar aquí
del NEGOCIO ESPAÑOL REVOLUCIONARIO

Hay dos Españas:
la de las formas
y la de las esencias.
La de las formas que se desgastan
y la de las esencias eternas.
La de las formas que mueren
y la de las esencias que comienzan a organizarse de nuevo.

(Lechner, a.a.O., Bd. II,
S. 115 f.)

LA INSIGNIA (Alocución poemática)

?Habéis hablado ya todos?
?Habéis hablado ya todos los españoles?
Ha hablado el gran responsable revolucionario,
y los pequeños responsables;
ha hablado el alto comisario,
y los comisarios subalternos;
han hablado los partidos políticos,
han hablado los gremios,
los Comités
y los Sindicatos;
han hablado los obreros y los campesinos;
han hablado los menestrales;
ha hablado el peluquero,
el mozo de café
y el limpiabotas.
Y han hablado los eternos demagogos también.
Han hablado todos.
Creo que han hablado todos,
?Falta alguno?
?Hay algún español que no haya pronunciado su palabra?...
?Nadie responde?... (Silencio).
Entonces falto yo sólo.
Porque el poeta no ha hablado todavía.

?Quién ha dicho que ya no hay poetas en el mundo?
?Quién ha dicho que ya no hay profetas?

Un día los reyes y los pueblos,
para olvidar su destino fatal y dramático
y para poder suplantar el sacrificio con el cinismo y
con la pirueta,
sustituyeron al profeta por el bufón.
Pero el profeta no es más que la voz vernácula de un pueblo,
la voz legítima de su Historia,
el grito de la tierra primera que se levanta en el barullo
del mercado, sobre el vocerío de los traficantes.
Nada de orgullos:
ni jerarquías divinas ni genealogías eclesiásticas.
La voz de los profetas - recordadla -
es la que tiene más sabor de barro.
De barro,
del barro que ha hecho al árbol - al naranjo y al pino -
del barro que ha formado
nuestro cuerpo también.
Yo no soy más que una voz - la tuya, la de todos -
la más genuina,
la más general,
la más aborigen ahora,
la más antigua de esta tierra.
La voz de España que hoy se articula en mi garganta como
pudo articularse en otra cualquiera.

Mi voz no es más que la onda de la tierra,
de nuestra tierra,
que me coge a mí hoy como una antena propicia.
Escuchad,
escuchad, españoles revolucionarios,
escuchad de rodillas.
No os arrodilláis ante nadie.
Os arrodilláis ante vosotros mismos,
ante vuestra misma voz,
ante vuestra misma voz que casi habíais olvidado.
De rodillas. Escuchad.

Españoles,
españoles revolucionarios,
españoles de la España legítima,
que lleva en sus manos el mensaje genuino de la raza
para colocarle humildemente en el cuadro
armonioso de la Historia Universal de
mañana, y junto al esfuerzo generoso de
todos los pueblos del mundo...
escuchad:
Ahí están - miradlos -
ahí están, los conocéis bien.
Andan por toda Valencia,
están en la retaguardia de Madrid
y en la retaguardia de Barcelona también.
Están en todas las retaguardias.
Son los Comités,
los partidillos,
las banderías,
los Sindicatos,
los guerrilleros criminales de la retaguardia ciudadana.
Ahí los tenéis.
Abrazados a su botín reciente,
guardándole,
defendiéndole,
con una avaricia que no tuvo nunca el más degradado burgués.
¡A su botín!
¡Abrazados a su botín!
Porque no tenéis más que botín.
No le llaméis ni incautación siquiera.
El botín se hace derecho legítimo cuando está sellado por
una victoria última y heroica.

Se va de lo doméstico a lo histórico,
y de lo histórico a lo épico.
Este ha sido siempre el orden que ha llevado la conducta
del español en la Historia,
en el ágora
y hasta en sus transacciones,
que por eso se ha dicho siempre que el español no aprende
nunca bien el oficio de mercader.

Pero ahora,
en esta revolución,
el orden se ha invertido.
Habéis empezado por lo épico,
habéis pasado por lo histórico
y ahora aquí,
en la retaguardia de Valencia,
frente a todas las derrotas,
os habéis parado en la domesticidad.
Y aquí estáis anclados,
Sindicalistas,
Comunistas,
Anarquistas,
Socialistas,
Troskistas,
Republicanos de Izquierda...
Aquí estáis anclados,
custodiando la rapiña
para que no se la lleve vuestro hermano.

(OC, S. 929 - 932)

Verzeichnis der benutzten Abkürzungen

OC	=	Obras Completas
Versos I	=	Versos y oraciones de caminante, libro primero
Versos II	=	Versos y oraciones de caminante, libro segundo
EEL1	=	Español del éxodo y del llanto
Ganarás	=	Ganarás la luz
Llamadme	=	Llamadme publicano
"Payaso"	=	El payaso de las bofetadas y el pescador de caña
Violín	=	!Oh, este viejo y roto violín!

Bibliographie
==========

I. Texte

León Felipe: "Obras Completas". Buenos Aires (Losada) 1963.

- - - "Prólogo y paráfrasis de León Felipe als canto a mí mismo de Walt Whitman". México (Colección Málaga: Biblioteca León Felipe) 1967.

- - - "Rocinante". México (finisterre) 1969.

- - - "!Oh, este viejo y roto violín!". México (Colección Málaga: Biblioteca León Felipe) 1968.

- - - "El payaso de las bofetadas y el pescador de caña" in: 'León Felipe. Antología y homenaje'. In: Ecuador 0°0'0", Revista de Poesía Universal, Bd. 150, 24. 6. 1967, S. 42 - 70.

II. Kritische Literatur

a) allgemein

Adorno, Th. W.: "Noten zur Literatur". Darin: 'Lyrik und Gesellschaft', S. 77 f. Berlin/Frankfurt (Suhrkamp) 1958.

Allen, Gay Wilson: "Walt Whitman in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten". Hamburg (Rowohlt; Monographie) 1961 (?).

Arendt, Dieter: "Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche". Köln (Jakob Hegner) 1970.

Atkinson, William C.: "Geschichte Spaniens und Portugals". München (Goldmann) 1962.

Benz, Ernst: "Westlicher und östlicher Nihilismus". Stuttgart (Evang. Verlagswerk) o.J. (vor 1958).

Bondy, Francois: "Engagierte und Enragierte". In: Der Monat, Berlin, Nr. 237, Juni 1968, S. 5 - 15.

Bowra, Cecil: "Poetry and Politics". Cambridge (University Press) 1966.

Burke, Kenneth: "The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action". New York (Vintage Books) 1957.

Castro, Américo: "Spanien. Vision und Wirklichkeit". Köln/Berlin 1957.

- - - "The structure of Spanish History". Princeton 1954.

Cioran, E. M.: "Lehre vom Zerfall". Hamburg (Rowohlt) 1953.

Demetz, Peter: "Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus". Stuttgart (Deutsche Verlagsanstalt) 1959.

Eliade, Mircea: "Die Religionen und das Heilige". Salzburg (Otto Müller) 1954.

Eliot, T. S.: "On Poetry and Poets". London (Faber & Faber Ltd.) 1965.

Fischer, Ernst: "Dichtung und Deutung. Beiträge zur Literaturbetrachtung". Wien (Globus) 1953.

Frenzel, Elisabeth: "Stoff-, Motiv- und Symbolforschung". Stuttgart (J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung) 1963.

Freud, Sigmund: "Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet". Bd. II und III: 'Die Traumdeutung. Über den Traum'. Frankfurt/M. (S. Fischer) 1961².

Friedrich, Hugo: "Die Struktur der modernen Lyrik". Hamburg (Rowhlt) 1956.

Fries, Heinrich: "Nihilismus. Die Gefahr unserer Zeit". Stuttgart (Schwabenverlag) 1949.

Grimm, Reinhold (Hrsg.): "Zur Lyrik - Diskussion". Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1966.

Hatzfeld, Helmut: "Der französische Symbolismus". München/Leipzig (Rösl & Cie). 1923.

Heidegger, Martin: "Der europäische Nihilismus". Pfullingen (Neske) 1967.

Hocke, Gustav René: "Manierismus in der Literatur. Sprachalchimie und esoterische Kombinationskunst". Hamburg (Rowohlt: rde Bd. 82/83) 1959.

Höllerer, Walter: "Theorie der modernen Lyrik". Dokumente zur Poetik I". Hamburg 1965.

Jaspers, Karl: "Psychologie der Weltanschauungen". Darin: 'Skeptizismus und Nihilismus', S. 285 - 304. Berlin (Springer) 1922.

Jens, Walter: "Literatur und Politik". Stuttgart (Union Druckerei) 1963.

Jung, C. G.: "Psychologische Typen". Zürich (Fascher) 1950.

Kandinski, W.: "Über das Geistige in der Kunst". Bern (Benteli) 1965.

Kierkegaard, Sören: "Der Begriff Angst". Düsseldorf (Eugen Diederichs) 1958.

Kranz, Gisbert: "Farbiger Abglanz. Eine Symbolik". Nürnberg (Glock und Lutz) 1957.

Kuballa, Peter Oskar Otto: "Die Publizistik als Glied im spanischen Staatsgefüge". Berlin (Phil. Diss. Freie Universität) 1959.

Larra, D. Mariano José de (Figaro): "Obras". Bd. II, Madrid (Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros dias.) 1960, S. 280.

Lechner, J.: "El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte primera: De la generación de 1898 a 1939". 2 Bde., Leiden (Universitaire Pers) 1968. (Parte segunda noch nicht erschienen.)

Maass, Joachim: "Die Geheimwissenschaft der Literatur. Acht Vorlesungen zur Anregung einer Ästhetik des Dichterischen". Berlin (Suhrkamp) 1949.

Madariaga, Salvador de: "Spain. A Modern History". New York 1958.

Menéndez Pidal, Ramón: "Historia de España". Madrid 1935 ff.

Martin, Alfred von: "Der heroische Nihilismus und seine Überwindung". Krefeld (Scherpe) 1948.

Nietzsche, Friedrich: "Also sprach Zarathustra". Berlin (De Gruyter) 1968.

Podach, Erich F. (Hrsg.): "Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs". Heidelberg (Wolfgang Rothe) 1961.

Rech, Photina: "Inbild des Kosmos". Salzburg-Freilassing (Otto Müller) 1966.

Reisiger, Hans: (Vorwort und Übersetzung). "Walt Whitmans Werk", München/Zürich (Droemersche Verlangsanstalt Th. Knaur Nachf.) 1960.

Rosenberg, Alfons: "Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes". München (Prestel) 1967.

Sánchez-Albornoz, Claudio: "España. Un enigma histórico". 2 Bde. Buenos Aires 1956.

Sartre, Jean-Paul: "Was ist Literatur?" Hamburg (Rowohlt: rde Bd. 65) 1967.

Schaff, Adam: 'Essays über die Philosophie der Sprache'. In: "Studien zur Philosophie", Frankfurt/M. (Europäische Verlangsanstalt)/Wien (Europa Verlag) 1968.

Schlechta, Karl (Hrsg.): "Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden". München (Carl Hanser) 1954.

Schöne, Albrecht: "Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert". Göttingen (Vandenhoeck) 1965.

Siebenmann, Gustav: "Die moderne Lyrik in Spanien". Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz (Kohlhammer) 1965.

Sobejano, Gonzalo: "Nietzsche en España". Madrid (Gredos) 1967, S. 604 - 615.

Steidle, Bruno: "Die Erfahrung des Nihilismus und die Möglichkeit seiner Überwindung". Freiburg i.Br. (Phil. Diss. der Albert-Ludwigs-Universität) 1964.

Vordtriede, Werner: "Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur". In: Akzente, Zeitschrift für Literatur, Heft 6, 1968, München (Carl Hanser) S. 556 - 575.

Wahl, Fritz: "Kleine Geschichte Spaniens". Frankfurt/M. (Heinrich Scheffler) 1957.

Weldon, T. D.: "Kritik der politischen Sprache". Neuwied (Luchterhand: Politica Bd. 5) 1962.

Whitman, Walt: "Leaves of Grass and Selected Prose". New York (The Modern Library) 1921/1950.

Wisse, Stephan: "Das religiöse Symbol. Versuch einer Wesensdeutung". Essen (Ludgerus-Verlag Hubert Wingen KG) 1963.

b) zu León Felipe

Acevedo Escobedo, Antonio: "En la muerte de León Felipe". In: Revista de Bellas Artes, México D.F., Nr. 23, 1968, S. 94 - 96.

Arenal de Rogríguez, Electra: "La obra poética de León Felipe". 'A Master's Thesis' vorgelegt bei der Faculty of Philosophy der Columbia University New York, New York 1961. Unveröffentlicht.

Campos, Jorge: "La palabra de León Felipe". In: Cuadernos de Agora, Madrid, Nr. 67 - 70, 1962, S. 18 f.

Cervera Sánchis, Juan: "Conversaciones con León Felipe. Poeta de barro y luz". In: Indice, Madrid, Jg. 23, Nr. 236, Okt. 1968, S. 33 - 36.

Diego, Gerardo: "León Felipe". In: Cuadernos de Agora, Madrid, Nr. 67 - 70, 1962, S. 4 - 5.

Elgorriaga, José A.: "León Felipe: Estructura del mundo poético". In: Papeles de Son Armadans, Madrid/Palma de Mallorca, XIII. Jg., Bd. 51, 1968, S. 145 - 265.

Junco, Alfonso: "Tres poetas". Darin: 'Religiosidad de León Felipe'. In: Abside, México, XXIII. Jg., Nr. 1, 1969, S. 23 - 42.

Luis, Leopoldo de: "Quid y quicio de la poesía de León Felipe". In: Poesía española, Madrid, II. Jg., Nr. 167, 1966, S. 5 - 7.

Marco, Joaquim: "Ha muerto León Felipe". In: Destino, Barcelona, XXXI. Jg., Nr. 1618, 1968, S. 49.

Mejic, Senén: "León Felipe. Poeta predestinado". In: Indice, Madrid, XXIV. Jg., Nr. 237, Nov. 1968, S. 38 - 40.

Murillo González, Margarita: "León Felipe, sentido religioso de su poesía". México (Colección Málaga: Biblioteca León Felipe) 1968.

Otero Seco, Antonio: "León Felipe: viento, camino y luz". In: Ibérica por la Libertad, New York, Bd. 16, Nr. 12, 1968, S. 5 - 7.

Rius, Luis: "La nueva poesía de León Felipe". In: Cuadernos americanos, México, XXV. Jg., Bd. 144, Nr. 1, 1966, S. 199 - 211.

- - - "León Felipe, poeta de barro". México (Colección Málaga: Biblioteca León Felipe) 1968.

- - - "Rocinante. El libro póstumo de León Felipe". In: El Día, México, Beilage (El libro y la vida), Jg. I, Nr. 7, 1969.

Santonja, Manuel C.: "León Felipe. Poeta 'no actual'". In: Indice, Madrid, XXII. Jg., Nr. 219/220, 1967, S. 39 - 41.

Souto Alabarce, Arturo: "León Felipe". In: Revista de la Universidad de México, México, Bd. 20, Nr. 11, 1966, S. 32 f.

Insula, (Número de homenaje a León Felipe), Madrid, XXIII. Jg., Nr. 265, Dez. 1968. Beiträge von: Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Max Aub, Manuel Durán, Luis Rius, Leopoldo de Luis, José Domingo, José Luis Cano, Emilio Miró; Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Angela Figuera, Tomás Segovia, Ramón de Garciasol.

"León Felipe. Antología y homenaje". In: Ecuador 0°0'0", Revista de poesía Universal, México, Bd. 150, 24. 6. 1967 (reproduziert aus: Cuadernos Americanos Mexico, XXII.Jg., Nr. 6, 1963). Beiträge von: Jesús Silva Herzog, Vicente Aleixandre, Max Aub, Francisco Giner de las Ríos.

Lebenslauf

Ich, Alfhild Fritzsche, wurde am 24. 6. 1939 als erstes der vier Kinder des Studienrats Kurt Fritzsche und seiner Ehefrau Anna, geb. Adam, in Chemnitz/Sachsen geboren. In Dresden-Cossebaude besuchte ich die Grundschule bis zum 5. Schuljahr. Nachdem mein Vater im Krieg gefallen war, zogen wir nach Hirschberg/Dillkreis, den Heimatort meiner Mutter. Von da aus besuchte ich von Quinta bis Obertertia das Realgymnasium in Dillenburg. 1954 kehrte ich nach Dresden zurück und besuchte die 10. bis 12. Klasse der Kreuzschule Dresden, an der ich 1957 das Abitur bestand. Im gleichen Jahr verließ ich Dresden wieder und bestand im März 1958 an der Ricarda Huch Schule in Gießen die Ergänzungsprüfung zum Abitur. Von Sommersemester 1958 bis Wintersemester 1962/63 studierte ich am Auslands- und Dolmetscherinstitut der Universität Mainz in Germersheim, wo ich mit dem Übersetzerdiplom in Spanisch und Englisch abschloß. Zwei Jahre lang arbeitete ich als wirtschaftliche Sachbearbeiterin bei der Bundesstelle für Außenhandel in Köln. Zum Wintersemester 1965 gab ich diese Tätigkeit auf, um bei Prof. Dr. Baader in Saarbrücken Romanistik und später in Berlin Lateinamerikanistik zu studieren. Außerdem widmete ich mich dem Studium der Philosophie, Psychologie und Anglistik. In dieser Zeit schrieb ich die hiermit der Fakultät vorgelegte Dissertation.

Fotodruck: Mainz, Aachen, 1972